Aristophanes in England.

Eine literarhistorische Untersuchung.

c Diss.
Munchen
1914.

ARISTOPHANES IN ENGLAND.

Eine literarhistorische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

ACAD
LUGD. BAT
BIBL.

vorgelegt von

Leonhard Rechner.

Frankfurt am Main 1914 ═══ Verlagsdruckerei von M. G. Martens.

Eingereicht am 17. März 1913.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors Dr. J. Schick.

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Juni 1913.

Alphabetisches Verzeichnis der benützten Bücher.

Ackermann, R., Shelley, Erlangen und Leipzig 1890.

Berdoe, Browning Cyclopaedia, Boston 1892.

Bergson, H., Le rire, Paris 1900.

Collier, J., A short view of the immorality of the English Stage, London 1698.

Collins, J. C., Studies in Shakespeare, Westminster 1904.

Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Halle 1893.

Fleay, F. G., Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642, London 1891.

Genest, J., English Stage from 1660—1830, London 1832.

Gifford, W., The Works of Ben Jonson in 9 vols. with notes critical and explanatory and a biographical memoir, London 1816.

Grote, H., History of Greece, London 1872.

Haym, R., Die romantische Schule, Berlin 1870.

Hazlitt, W. C., Bibliography of Old English Literature, London 1867.

— Manual of English Plays, London 1876 und 1882.

— Poetical and Dramatical Works of Thomas Randolph first collected and edited by W. C. Hazlitt, London 1875.

Hegel, Ästhetik.

Hettner, H., Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, I. Band.

Hille, C., Aristophanes und die politische Komödie des 19. Jahrhunderts (Leipziger Dissertation 1907).

Hofmiller, J., Die ersten sechs Masken Ben Jonsons und ihr Verhältnis zur Antike (Münchener Dissertation 1901).

Jackson, C. N., Classical Elements in Browning's Poetry.

Jusserand, Histoire littéraire du peuple anglais, Paris 1896.

Koeppel, Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonsons, John Marstons und Beaumont und Fletchers.

Kottas, K., Thomas Randolph, sein Leben und seine Werke, Wiener Beiträge zur englischen Philologie 1909, 29—21.

Langbaine, G., An Account of the English Dramatick Poets, Oxford 1691.
Macaulay, Critical and Biographical Essays.
Mahaffy, Greek Classical Literature (Dramatic Poets).
Meredith, G., Essay on Comedy.
Orr, Mrs. S., Handbook to Robert Browning, London 1895.
Paul, J., Vorschule der Ästhetik.
Rapp, M., Studien über das englische Theater, Tübingen 1847.
Richter, Helene, Geschichte der englischen Romantik, Halle 1911.
Riedner, W., Spensers Belesenheit, Münchener Beiträge 38, I. Teil (Leipziger Dissertation 1908).
Saintsbury, G., A History of Criticism.
Schelling, The Elizabethan Drama.
Schmidt, D., Farquhar, Wien und Leipzig 1904.
Spingarn, J. E., Literary Criticism in the Renaissance, New-York 1899.
Stapfer, P., Shakespeare et l'Antiquité.
Steiger, H., Euripides (Erbe der Alten 1912).
Stopford-Brook, The Poetry of R. Browning.
Süß, W., Aristophanes und die Nachwelt (Erbe der Alten 1912).
Symonds, J. A., Studies of the Greek Poets.
Thirlwall, History of Greece.
Vischer, Th., Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen.
Walker, H., Victorian Era, Cambridge 1910.
Ward and Waller, English Literature.
Zelle, H., Die Beurteilung des Aristophanes im 19. Jahrhundert (Berliner Progr. 1900).

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

I. Direkte Nachahmungen des Aristophanes in der englischen Literatur 1

II. Indirekte, unbewußte Anklänge an Aristophanes; englische Stücke Aristophanischen Charakters 37

III. Zitate und Anspielungen auf Aristophanes 65

IV. Aufführung und Übersetzung Aristophanischer Stücke in England 87

V. Kritik unseres Dichters, Brownings Aristophanes' Apology . . 99

I. Direkte Nachahmungen des Aristophanes in der englischen Literatur.

Ähnlich wie Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff in Paul Hinnebergs Sammelwerk: „Kultur der Gegenwart, ihre Entwicklung und ihre Ziele", drückt sich auch Friedrich Theodor Vischer in seiner „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen" über Aristophanes und sein Fortleben in der Nachwelt aus. Wir lesen da in Bd. III, 2 Heft 5, 1431 ff.: „Die kolossale politische Karikatur der Aristophanischen Komödie ist eine durchaus großartige Erscheinung, steht aber auch in dem Sinne einzig da, daß diese ganze Form bis jetzt nicht wiedergekehrt und daß es zweifelhaft ist, ob sie wiederkehren kann. Die Schwierigkeit der Frage liegt darin, daß sie nicht nur ein wahrhaft politisches Leben und volle demokratische Freiheit voraussetzt, sondern wirklich auch nur da möglich zu sein scheint, wo der Sinn für das Subjektive, das Privatleben noch nicht erschlossen ist. Sowie dieser aufgeht, wirft sich das Lustspiel auf die belauschte Kleinwelt und nach dieser Seite hin war der Übergang zur neueren Komödie in Griechenland ein Fortschritt.... Aber bei A. sind nicht bloß die kleinen Leidenschaften und Zufälle, die Gespinste der List wie in den zierlichen französischen Lustspielen Gegenstand, sondern die Verkehrtheit, die als politische Narrheit auftritt neben dem niedrigen Egoismus, worin das Große, Öffentliche, Monumentale sich ironisiert." Wenn Vischer schließlich meint, daß eine sol-

che Form nur in großen politischen Momenten wieder möglich wäre, etwa nach einer siegreichen Revolution oder einem siegreichen Kriege, wo alles politisch gesinnt sei, so können wir zur Stütze dieser Behauptung des großen Ästhetikers auf Hilles Dissertation: „Aristophanes und die politische Komödie des 19. Jahrhunderts“ hinweisen, in der nach den Freiheitskriegen 1813/14, vor und nach der Revolution von 1848, sowie vor allem nach dem letzten großen Krieg 1870/71 der Aristophanische Charakter der deutschen Komödie hervorgehoben wird.

Trotzdem aber können wir daneben im Verlauf der Literaturgeschichte öfters dem Einfluß des griechischen Komödienschriftstellers in Nachahmungen oder Entlehnungen begegnen. Es mag sich der Mühe lohnen, einmal diesen Einfluß etwas näher zu untersuchen und zwar die Äußerungen desselben auf die englische Literatur. Diese Arbeit dürfte schon deswegen genügend gerechtfertigt sein, als sie eine Ergänzung bildet zu dem im letzten Jahre erschienenen Buche: „Aristophanes und die Nachwelt“ von W. Süß, in dem der Autor den englischen Teil nicht so umfassend behandeln konnte, wie er es gerne gewünscht hätte. Es ist ja zuzugeben, daß der Einfluß des „alten, ungezogenen Lieblings der Grazien“, wie ihn Goethe so treffend genannt hat, auf die deutsche Literatur ungleich größer ist als auf die englische und deshalb bedeutend mehr Material zu einer Behandlung liefern konnte; dennoch wird die nun folgende Untersuchung ergeben, daß auch in der englischen Literatur der Einfluß des A. ein nicht zu übersehender Faktor ist.

A. im griechischen Urtext zu lesen ist nun selbst für einen geübten klassischen Philologen nicht leicht; infolgedessen werde ich mich trotz der Anschauung Grillparzers, der selbst allzusehr Hellenist war, um sich eine Übersetzung losgetrennt vom Mutterstamm auch nur denken zu können, und der in seinen Studien zur griechischen Literatur XVI,

488 behauptet, die Übersetzung des A. gebe keine Vorstellung von dem Werke des Originals, nolens volens mit einer Übersetzung begnügen müssen. Als solche habe ich die von Droysen gewählt.

Wenn nun im folgenden über A. in England gehandelt werden soll, so ist dabei sehr zu unterscheiden zwischen direkter, bewußter Nachahmung des A. und bloß spontanen Anklängen. Es kann gar mancher treffende Witz Aristophanisch genannt werden, ohne daß dabei an eine bewußte Nachahmung des A. zu denken sei. Hier wurde natürlich zunächst das Hauptgewicht auf offenkundige Nachahmungen, Reminiscenzen und Zitate gelegt, während jedoch auf der anderen Seite auch die Stücke und Lustspiele Aristophanischer Natur als zum Thema gehörig in den Bereich der Betrachtung gezogen wurden. Schließlich wurde auch noch ein Blick auf die englischen Aufführungen, Übersetzungen, Erklärungen und allgemeine Kritik des griechischen Dichters geworfen; dabei wurde im großen und ganzen chronologisch verfahren.

Wir werden zunächst bei den Schriftstellern des 15. und 16. Jahrhunderts nur sporadische Anklänge an unseren Dichter entdecken; denn zu den Griechen gewann man in jener Periode bei aller Bewunderung überhaupt kein rechtes Verhältnis; wie Vergil dem Homer vorgezogen wird, so wird Seneca über die attischen Dramatiker, Plautus über A. gestellt. Die Hellenen waren nämlich zu entlegen, den Römern dagegen fühlte man sich geistesverwandter, sie sind kosmopolitischer und deswegen moderner.

Es mutet uns sonderbar an, wenn vielleicht die schwächsten Stücke des attischen Dichters, Plutus und Irene, in den Augen der englischen Dichter obengenannter Periode am meisten Gefallen fanden und zur Nachahmung anspornten; wir verstehen jedoch andererseits dieses hohe Ansehen wieder, wenn wir bedenken, daß diese Komödien mit den

steifen allegorischen Figuren und der vorherrschenden moralischen Tendenz ganz in das Gewand jener Epoche paßten und so von Dichtern vorgezogen wurden, die selbst noch manchmal stark in den mittelalterlichen Vorstellungen lebten und schafften, ganz abgesehen davon, daß der Plutus (wie die Andria des Terenz) in der handschriftlichen Überlieferung an erster Stelle stand und dann vielleicht ganz losgelöst von den attischen Verhältnissen, allgemeinen Inhalts leichter verständlich erschien.

Diesen Plutus hat nun in erster Linie der an klassischer Bildung und Gelehrsamkeit über das Niveau seiner Zeit hinausragende Ben Jonson in seiner Komödie

"The Staple of News"

nachgeahmt. Vielleicht folgte er dabei auch Lucian, der aber seinerseits wieder A. zum Vorbild hatte. Gifford bemerkt in der Einleitung zu seiner Jonson-Ausgabe: "Jonson was deeply conversant in the ancients, both Greek and Latin and he borrowed boldly from them." Zwar sind ja, wie wir bereits gehört haben und auch in Hofmillers Dissertation p. 68 lesen können, die Dramatiker, denen Jonson zunächst folgte, Seneca und Terenz; daß er sogar als Lustspieldichter den mächtigsten griechischen Komödiendichter selten benützt, hängt, wie schon bemerkt, mit der mittelalterlichen Tradition zusammen. Daß Jonson ihn genau kannte, geht aus der Zitierung eines Scholions zu den Wolken hervor, wie wir später noch sehen werden. „Daß er ihn", fährt Hofmiller fort, „nur kannte, nicht liebte, müssen wir beinahe annehmen. Er zog ja auch den monotonen, kühlen Terenz dem drastisch mutwilligen Plautus vor; es müßte sonst wundern, daß A. nicht nur in den Masken, sondern überhaupt in den Werken Jonsons mit der einzigen, größeren Ausnahme von "The Staple of News" wenig Spuren hinterlassen hat."

Dieses Stück Jonsons ist im allgemeinen ein schwaches Stück, ein ungenießbares Flickwerk; es ist ein moralisch tendenziöses Lustspiel mit allegorischen Figuren, eine Satire gegen die Geldsucht sowie gegen den Mißbrauch des Geldes, dann vor allem gegen die Sensationssucht, die alte, doch ewig neue "rerum novarum cupiditas". Obwohl der Prolog möglichst viel Selbstbewußtsein und Stolz des Autors verrät, so zeigt doch schon die Einleitung und eine eingeschobene Szene, daß derselbe die Ungewißheit und den allmählichen Verfall seiner Kraft fühlte und nur durch Mangel und Not zurück zum Theater getrieben wurde. Das Stück ist nicht gerade leicht zu lesen wegen der vielen Zweideutigkeiten. Immerhin ist der das Ganze zusammenhaltende Grundgedanke, den Leser in ein Zeitungsbureau zu führen und ihm die Verkehrtheiten der Welt zu zeigen als glücklich zu bezeichnen und verrät einen gewissen Humor. Bei einer näheren Analyse des Stückes zwecks Beurteilung der Quellen und des Grades der Abhängigkeit werden wir die einzelnen Anleihen finden; doch werden wir Wards Bemerkung über Jonsons Nachahmung nicht immer bestätigt finden; denn wenn dieser sagt: "he loves to give in his notes chapter and verse for the sources of his erudition" so ist das wörtlich genommen nicht richtig, wie Hofmiller treffend bemerkt, da der Dichter als gründlicher Kenner der Alten aus dem Vollen schöpfte, unbekümmert ob sein Text oder seine Quellenangabe bis in das kleinste stimmt, sehr oft nur den Autor, oft nur das Werk unter einem uns unbekannten Titel zitiert, manchmal weder Autor noch Werk, sondern nur den veränderten Verstext, niemals die Versnummer.

Wenn nun der Plutus des A. die allgemeine Grundidee zu Jonsons Lustspiel "The Staple of News" abgegeben hat, so verdienen besonders die ersten Szenen des 2. und 4. Akts die Vergleichung mit dem griechischen Original. Aus dem

greisen Plutus ist freilich zunächst bei Jonson eine hübsche "lady" mit spezifisch allegorischer Bedeutung geworden, nämlich Lady Pecunia, die reizende "Infanta of the Mines", der alle nachjagen. Ihre Herkunft und Bedeutung verdankt sie den Wirkungen und Zauberkräften der Alchemie, zum Unterschied vom griechischen Plutus, der von Gott gesandt erscheint. In dem Stücke "Cynthias Revels" (1600) war übrigens schon eine Lady Argurion als Personifikation des Geldes aufgetreten.

Die Stellen nun, wo der Dichter direkte Anleihen aus dem Griechischen macht, sind eigentlich sehr selten; ebenso zeigt er in der Übertragung der griechischen Verhältnisse und Charaktere große Freiheit, Selbständigkeit und Originalität, wie wir auch bei Schelling, Elisabethan Drama, I, 535 lesen können: "It is certain that whether he has taken a hint for a personage such as the Miles Gloriosus for Bobadil .... or derived the climax of his play as he derived the trial of his poets in "Poetaster" from A.; Jonson ever bettered these borrowings and adapting them rendered them wholly his own."

Die erste Szene des 2. Akts, in der der alte, schmutzige Geizhals und Wucherer Penni Boy sen. der Lady Pecunia seine tiefste Ehrfurcht, innigste Liebe und Zuneigung bezeugt und sie preist als die "almighty Madame", erinnert uns an A. Seine überschwenglichen Worte wie: „Euer Gnaden kennen die Eurer Gnaden eigentümliche Macht nicht", die den Leser wohl schließlich anekeln, scheinen ein Echo der humorvollen ersten Szene des 2. Akts des Plutus zu sein, wo Chremylus und sein Diener Carion den soeben gefundenen blinden Plutus in einem großartigen Enkomion in die Geheimnisse seiner Allmacht einweihen: „Durch Geld beherrscht Zeus die Menschen. Geld ist die Sprungfeder alles Handels und Gewerbes, aller Künste und Wissenschaften, nicht zuletzt der Liebe." Auf die zögernde Frage

des Plutus, ob er denn allein so viel zu schaffen vermöge, erwidert Chremylus, des Reichtums sei noch keiner satt geworden.

Darauf drängt Chremylus den Plutus in sein Haus hinein unter dem Versprechen, ihn neben seinem Sohne am meisten zu lieben und in Ehren zu halten. Penni Boy im Jonson'schen Stück spricht zu Lady Pecunia: "I will teach this body to bend and these my aged knees to buckle in adoration and just worship of you. I'm your Martyr, Your Graces' Martyr." Kaum ist Plutus in das Haus des Chremylus getreten, da erscheint schon Blepsidemos, um den Gott in seiner Neugier persönlich zu sehen. In "The Staple of News" bittet der Heraldiker Pyed Mantle höflich und dringend um Zulaß zu der Pecunia, angeblich um ihre Genealogie festzustellen.

Eine weitere direkt dem Plutus entnommene Stelle ist in IV, 3 zu finden, wo uns eine Debatte zwischen Penni Boy jun. und seinem Onkel Penni Boy sen. vorgeführt wird. Pecunia nämlich verabscheut den Unterhalt und die Wohnung, die sie bei dem alten Geizhals gefunden hat. Anknüpfend an diese beiden Worte "entertainment and lodging" fährt sie darauf fort:

"Nay say her jaile.
Never unfortunate Princesse
Was used so by a jailor. Aske my woman
Band, you can tell, and Statute, how he has us'd me
Kept me close prisoner, under twenty bolts
Stat. And forty padlocks."

Sodann hören wir von einer ihrer Dienerinnen, Band, er hätte ihre Herrin mit allen möglichen Folterwerkzeugen gequält wie "locks and keys, shackles and manacles"; ja er hätte sie schon einmal mißbrauchen wollen, aber es sei ihm nicht gelungen. Wie man die folgenden, etwas dunklen Metaphern auch deuten mag, jedenfalls geht so viel daraus

hervor, daß der Alte mit dem Geld arge Mißwirtschaft getrieben hat, ebenso wie der Geizhals bei A. in seinem Plutus I, 1 v. 234 ff., wo der letztere klagt:

„Doch ist es mir Schmerz, bei der Götter Macht so oft
In ein neues Haus ich wieder komme, bittrer Schmerz
Denn des Guten, ach, genoß ich dort nimmer nichts.
Denn wenn ich zu einem sparsamen Mann gekommen bin,
So verscharrt mich der sogleich tief unter die Erde hin
Und kommt dann irgend ein Biedermann, ein Freund zu ihm
Und bittet um Vorschuß, nur um eine Wenigkeit
So verläugnet er mich und schreit er habe mich nie geseh'n.
Und wieder, wenn ich zu einem Prasser gekommen bin,
So gibt er mich den Würfeln, den losen Dirnen preis
Und wirft mich in kurzem splitternackt zur Tür hinaus."

Außerdem scheint ganz wieder dem A. abgelauscht die vierte Szene des letzten 5. Akts; diesmal diente allerdings nicht der „Plutus", sondern die „Wespen" als Vorlage und zwar der amüsante Hundeprozeß in I, 8. Hier wird der alte Heliast Kleobold (Φιλοκλέων) durch seinen Sohn Hasskleon endlich von seiner Manie zu richten und zu verurteilen bekehrt; er soll nicht mehr in die Ekklesie gehen; zur Entschädigung aber soll er zu Hause Gericht sitzen dürfen. Zu diesem Zweck wird jener berühmte Hundeprozeß inszeniert. Die Klageschrift lautet, Wespen v. 421: „Es klagt der Hund Kydathener wider Labes von Aixonhain in Sachen Sizilischen Käses, daß er ihn allein gefressen hat. Zur Straf: ein Knittel zwischen die Bein". Die ganze Verhandlung geht genau nach den Regeln des altattischen Gerichtswesens vor sich mit einem derbdrastischen Humor, wie wir ihm vielleicht nur mehr bei Shakespeare begegnen. Der Angeklagte, dessen Advokat Hasskleon selbst ist, wird schließlich freigesprochen von dem starren Richter, der nur von den Kindern des angeklagten Hundes, einigen heulenden

Hündchen zum Mitleid bewogen wird. Wenn man bedenkt, daß dieser ganze Prozeß nur die Parodie eines wirklichen, aktuellen, damals sehr bedeutenden ist, daß hinter dem Kydathener der große Kleon und hinter Labes (vom griechischen Λαμβάνω) der tapfere Feldherr Laches versteckt ist, so daß also eine Staatsaktion, die berühmte sizilische Expedition von 427 v. Chr. und die Erpressungsversuche jenes Feldherrn in einer solchen Folie in den Mittelpunkt des Interesses rücken und mit keckem Ernst durchgehechelt werden, daß schließlich der alte, wunderliche Heliast sich selbst und sein bisheriges unsinniges Treiben parodiert, so muß man unwillkürlich ausrufen: Das ist wirklich der Triumph der komischen Kunst! Wie sehr sticht nun die analoge Szene in Jonsons Lustspiel ab! Sie kann einen Vergleich in Hinsicht auf Komik nie und nimmer aushalten.

Der englische Lustspieldichter besaß eben bei weitem nicht den Welthumor des A.; aber selbst wenn er denselben gehabt hätte, so hätte er in dem schwach angelegten, langweiligen Stück, von dem der Epilog selbst sagt "the clout we doe not always hit" und in dem man tatsächlich Witz und Scherz wenigstens mit einer Brille suchen muß, nie einen Aristophanischen Effekt erzielen können. Es treten also auch bei ihm zwei Hunde auf, Block und Lollard, die von dem alten Geizhals Penni Boy sen. einem Verhör unterzogen werden, ob sie vielleicht die Schuld trügen, daß die Prinzessin Pecunia ihn mit ihrem Gefolge verlassen habe. Durch Fragen wie: Habt ihr die Lady beschmutzt, oder die Kleider von Band, oder die Strümpfe von Statute — Band, Statute und die andere Umgebung der Lady Pecunia sind rein allegorische Gestalten, die kein Pendant im griechischen Plutus haben — sowie durch ähnliches Verhör kommt er zu dem Ergebnis, daß doch die beiden Köter die Hauptschuld an dem Unglück tragen; zur Strafe werden sie dann auch zu strenger Haft verurteilt. Obwohl nun De Winter

in den Anmerkungen der Ausgabe dieses Jonson'schen Stückes p. *222* zu der Ansicht neigt, daß es für Jonson keineswegs nötig gewesen wäre, für diesen Hundeprozeß auf A. als die Quelle zurückzugehen, da ja während des ganzen Mittelalters auf dem Kontinent die uns jetzt befremdende Gewohnheit herrschte, die kleinen Tiere, besonders Haustiere den Rechtsgesetzen zu unterwerfen und mit aller Zeremonie über sie Gericht zu sitzen, so glaube ich doch annehmen zu dürfen, daß in unserem Lustspiel sicher ein Einfluß des attischen Dichters vorliegt; denn abgesehen davon, daß das Ganze, wie erwähnt, ein ärmliches Flickwerk aus allen möglichen Dichtungen ist und der Verfasser andererseits die Klassiker sehr gut kannte, wie wir noch sehen werden, kommt mir die Szene, die Coleridge "mock mad" genannt hat, derart abstrus, zusammenhangslos und unnatürlich vor, daß der Verfasser bei der Komposition seines Stückes nicht etwas alltägliches oder selbstverständliches in derselben erblickte, sondern bei etwaigen Angriffen auf sein klassisches Vorbild verweisen konnte.

Wir haben in unserer Darstellung dieses Lustspiel des englischen Dichters ein Flickwerk genannt, weil derselbe überallher borgte, von den Alten und Neuen; doch scheint, was die Alten anbelangt, das kritische Urteil Headleys, zitiert von Gifford in seiner Jonson-Ausgabe I, XCVII: "Were the ancients to reclaim their property, Jonson would not have a rag to cover his nakedness" etwas übertrieben und ungerecht zu sein. Vergleiche übrigens zu "The Staple of News" auch Aronstein, Ben Jonson p. 215-16.

Nach Süss (A. und die Nachwelt) ist unter den englischen Dramatikern Ben Jonson dem Griechen in hohem Maße geistesverwandt in seiner Pflege der literarischen Satire und in der Lust an Störung der dramatischen Illusion. Während wir nun der zweiten dieser Eigenschaften in vielen Stücken Jonsons begegnen, ist Jonson dem Schöpfer des

literarisch-polemischen Lustspiels A. in seinem "Poetaster" gefolgt. Daß der englische Dichter bei der Schöpfung dieser dramatischen Satire des berühmten Strafgerichts gedacht hat, welches A. in seinen „Fröschen" und zwar in der bekannten Streitszene zwischen Äschylus und Euripides in der Unterwelt über die griechischen Dramatiker abhielt, wird wohl niemand in Zweifel ziehen wollen. Aber hier auch wieder welch ein Unterschied! Wie viel allgemeiner, umfassender ist im ganzen die Komödie des A.! Sie wird universell, national, wenn sie in der Komödierung des öffentlichen Lebens und der Staatszustände gipfelt. Was will es dagegen sagen, wenn Jonson im "Poetaster" den literarisch-theatralischen Lumpenkram seiner Zeit, der ein unverdauliches Gericht für den ist, der ihn nicht kennt, auf die Bühne bringt. „Er gleicht in dieser Hinsicht in vielen Punkten unserem deutschen Tieck, der in seinem „Gestiefelten Kater" wenn auch für seine Zeit ziemlich dreist in seinen Angriffen auf den König und Konvent im Grunde allzusehr abstrakte literarische und poetische Interessen vertritt, um politisch im Sinne des A. genannt zu werden. Um literarische Nichtigkeiten, um Modeartikel dreht sich alles. Fast könnte man dies auch von Jonson sagen." Siehe R. Haym, Die romantische Schule p. 101 ff. Aber die Rivalität zwischen Euripides und Äschylus, die geistige Vorherrschaft eines dieser beiden Dichter, die Lehre eines Sokrates, das sind Dinge von historischer, moralischer und literarischer Bedeutung und so von weiterreichendem Interesse, das mächtig hinausragt über die griechische Welt hinein bis in unsere Tage. Die ganze Tendenz des A. war weit erhaben über die Jonsons, selbst wenn man letzterem andere als rein persönliche Motive einräumt. Hier liegt also der fundamentale Unterschied.

Wie A., der ja zahlreiche zeitgenössische Dramen und Autoren parodiert, in den „Fröschen" nun Stichproben aus

Euripides und Äschylus gibt, so führt auch der Engländer satirische Proben aus einigen Bühnenwerken seiner Zeit an, Proben z. B. von Kyd's und Peele's dramatischen Stil III, 1, 455 ff. Freilich ist hier zu sagen, daß er diese Anregung zu einer solchen Satire nicht dem A. zu verdanken braucht, da es in der Elisabethanischen Zeit ebenfalls usus war, daß in Fehde liegende Autoren und Dramatiker sich gegenseitig aufzogen, wie wir in Shakespeares Pistol ein typisches Vorbild dieser Methode besitzen.

"Demetrius (= Dekker) und Crispinus (= Marston the poetaster of the play) have most ignorantly, foolishly and more like themselves, maliciously gone about to deprave and calumniate the person and writings of Quintus Horacius Flaccus, poet and priest to the Muses." Welche Selbstüberhebung, wenn sich Jonson hier mit Horaz identifiziert! Die vorigen Dichter bilden nun eine Verschwörung und klagen Jonson der Selbstliebe, der Unverschämtheit, der Spottsucht und des geistigen Diebstahls an. Die immerhin amüsante Szene des "Poetasters", in der sich der Prozeß und die gerichtliche Entscheidung abspielt, ist daher die Hauptszene (V, 1). Die beiden Poetasters und Plagiatoren Crispinus und Demetrius sind zur Rechtfertigung vor den römischen Gerichtshof Caesars geladen, der sich aus den beiden Zensoren Horaz und Vergil und den beiden Zuschauern Maecen und Gallus zusammensetzt; der Richter entspricht dem griechischen Dionysos, Caesar, der selbst nicht aktiv in die Verhandlung eingreift, hat seine Parallele im griechischen Plutos, der sich auch während des ganzen heftig geführten Streites nur hie und da vernehmen läßt. Jonson in der Gestalt des Horaz konstatiert mit unnötiger Bescheidenheit, daß er der schlechteste Ankläger unter dem Himmel sei, verteidigt sich jedoch mit ziemlich großem Selbstbewußtsein unter Beihilfe des oben genannten Vergil. Es wird nach griechischem Muster ein ganz miserables

Produkt des Crispinus verlesen, das in milder Weise nur als "strangely worded" bezeichnet wird. Die Wucht der folgenden Entscheidung und Vollstreckung ist unleugbar. Die beiden werden der Verleumdung für schuldig erachtet; Crispinus kommt dabei schlecht weg; er muß Pillen nehmen, durch deren Wirkung er die fürchterlichen, die englische Sprache entstellenden Latinismen wie "turgidus, ventosity, prorumped" und andere Grausamkeiten seiner poetischen Diktion mit geräuschvollem Stöhnen und Ächzen erbricht; es wird dann dem Patienten empfohlen, ja keine schweren, unverdaulichen Speisen mehr zu sich zu nehmen, i. e. keinen über seinen geistigen Horizont hinausgehenden Schriftsteller mehr zu plagiieren. Demetrius kommt etwas besser weg; er muß bloß ein Narrenkostüm anziehen.

Beide werden zu dem Eide genötigt, nie wieder die Schriften des Horaz oder anderer höherstehender, beneidenswerter Dichter anzugreifen und herabzusetzen. Es folgt dem Ganzen ein für uns wichtiger "Apologetical Dialogue", in dem der Autor seine Satire rechtfertigt mit dem Hinweis auf A.:

"If all the salt in the old comedy
Should be so censured or the sharper wit
Of the bold satire termed scolding rage
What age could then compare with those for buffoons?
What should be said of Aristophanes,
Persius or Juvenal? Whose names we now
So glorify in schools, at least pretend it (sic!)
Ha' they no other?"

Es wäre zu weitführend und auch nicht besonders zweckdienlich, sich auf eine genauere Schilderung der analogen Szene in den „Fröschen", nämlich der berühmten Dichterdebatte in der Unterwelt, näher einlassen zu wollen, da ja Jonson nur die Aristophanische Idee der Gerichtssitzung über Euripides und dessen Verurteilung übernommen hat,

während die Art der Behandlung und Verarbeitung dieser Idee im einzelnen Jonsons eigenes Werk ist. Auch hat Jonson dem sonstigen Plan der Aristophanischen Frösche außer dieser Szene nichts entlehnt. Doch weist die vernichtende Kritik, die von ihm über die beiden Dichterlinge verhängt wird, in Bezug auf Wucht und Schärfe der Satire solche Ähnlichkeit mit der Verurteilung des Euripides durch A. in der Unterwelt auf, daß man vom Poetaster mehr als von irgend einem anderen Stück Jonsons die Worte Schellings in The Elisabethan Drama I, 535 gebrauchen kann: "The Jonsonian attitude in Comedy like that of A. is judicial and tending to satire," oder "Poetaster is the greatest dramatic satire of the war of the theatre, of the old comedy of satirical allusion with an arrogant self-righteousness and an inordinate power unequaled in the History of literature save for the comedies of Aristophanes." Auf die Komik, die in diesem Stücke mehr wie in einem andern zum Durchbruch kommt, kann man das ihm oft gespendete Attribut „Aristophanisch" anwenden, nachdem man vielleicht den üblichen Abzug für die dem Engländer gänzlich mangelnde kecke und freche Anmut des Griechen gemacht hat.

In anderen Stücken Jonsons findet sich auch gelegentlich eine Nachahmung des A., so in seinem "Bartholomew Fair", das wir wegen des Aristophanischen Charakters noch später zu behandeln haben werden. In III, 2 dieses Stückes warnt Dame Purecraft ihren Schwiegersohn John Littlewit, der Augen- und Fleischeslust zu folgen und das marktschreierisch angepriesene, verlockende Schweinefleisch zu genießen, oder auch nur anzusehen oder anzuriechen. Darauf entgegnet Littlewit, er möchte mit seiner Frau doch einmal sich nach einem solchen umsehen; denn gebratene Tauben flögen einem nur im Schlaraffenland in den Mund. Hierauf: Zeal of the Land Busy (ein Mann aus Banbury in Oxfordshire): "No, but your mother, religiously

wise, conceiveth it may offer itself by other means to the sense as by way of steam, which I think it doth here in this place (huh, huh) yes, it doth." Diese Stelle, besonders die Darstellung des Schnüffelns durch Laute, wie es in der Anweisung für den Schauspieler heißt: "Busy scents after it like a hound", erinnert lebhaft an eine ganz ähnliche Situation im Plutus des A., wo im 3. Akt der Sykophant nach dem guten Essen hinschnüffelt, das im Hause des Chremylus eben zubereitet wird.

„Drinnen ist, du Allerverruchtester,
So was von Bücklingsfischen und gebratenem Fleisch,
Hü, Hü, Hü (ὄὖ, ὄὖ, ὄὖ, ὄὖ) (Er schnüffelt umher.);

also selbst die Anweisung für den Schauspieler ist von Jonson herübergenommen worden aus dem Plutus. Vossius, der berühmte Amsterdamer Philologe des Mittelalters, sagt von dieser Stelle: "Lepidè Aristophanes in Pluto inducit sycophantem olfacientem sacrificiorum nidorem qui totum senarium naribus absolvit." (siehe die Jonson-Ausgabe von Peter Whalley, London 1811).

Eine andere, ganz offenkundig aus A. stammende Stelle habe ich in Jonsons Lustspiel: "The Devil is an Ass" entdeckt; sie findet sich in V, 3. Pug, the less devil befindet sich in einer recht peinlichen Situation; er beginnt die Szene mit der Bitte an Satan, the great devil: "O, call me home again, dear chief!" Er möchte lieber alle erdenklichen Tantalusqualen ausstehen, alle möglichen Sisyphusarbeiten verrichten, um nur aus seiner Notlage befreit zu werden:

"All that hell and you thought exquisite torments rather
Than stay me here a thought more; I would sooner
Keep fleas within a circle, and be accomptant
A thousand years which of'em and how far
Outleap'd the other, than endure a minute
Such as I have within."

Dies erinnert deutlich an die Wolken des A. I, 3; hier offen-

bart der Schüler des Sokrates dem wissensdurstigen Strepsiades, der durch sein ungestümes Gepolter den großen Philosophen in seinen Gedanken gestört und so „des hohen Gedankens Embryo zur Fehlgeburt gebracht hat“ diese tiefsinnige Idee gleichsam als Mysterium:

„Soeben fragte Sokrates den Chairephon,
Wie weit ein Floh, nach eignen Schuhen berechnet,
springt!“

Während natürlich bei A. diese lächerliche Berechnung des Flohsprungs zur Verhöhnung des „tiefen“ Denkers Sokrates, der sich mit solchen Fragen beschäftigt, dient, wird dieselbe in Jonsons Lustspiel als eine unendlich mühselige Arbeit dargestellt. In den "Poems of Ben Jonson" und zwar in dem Gedicht "Of the famous voyage", in dem wir eine Schilderung einer Reise in die Unterwelt besitzen, ist mir eine Stelle aufgefallen, die wohl als eine Nachahmung der Frösche des A. zu betrachten ist und zwar der Überfahrt des Dionysos und seines Sklaven Xanthias über den Acheron im 1. Akt. In "the Voyage itself" heißt es unter anderem:

"Back, cry'd their brace of Charons, they cry'd, no
No going back, on still you rogues and row.
How hight the place? A voice was heard, Cocytus.
Row close then, slaves. Alas they will beshite us
No matter, stinkards, row. What croaking sound
Is this we heare? of frogs? no guts wind-bound
Over your heads: well row."

„Du wirst die Hände recken und regen“, spricht Charon bei A. zu Dionysos, „du wirst keine Flausen machen, sondern frisch dich gegenstämmen und rudern.“ Auf Bedenken des „unseemännischen, unsalaminischen“ Dionysos meint Charon: „Wird sich schon machen! Denn schlagst du nur einmal hin, so hörst du den schönsten Gesang.“ Dionysos: „Von wem?“ Charon: „Von Fröschen“ u. s. w. Man kann

wohl auch in Ben Jonsons "Volpone" und zwar gleich zu Beginn desselben, in Volpones Apostrophe an sein Gold, eine Nachahmung des Aristophanischen Plutus erblicken.

Es mag wohl am Platze sein, im Anschluß an Ben Jonson dessen Schüler Thomas Randolph "one of the adopted sons of Jonson", als Nachahmer des Aristophanes zu behandeln. Wie Ben Jonson hatte auch er den headmaster William Camden, den Verfasser der "Britania" und der "Annals" zum Lehrer, der in ihm den Grund zu seiner klassischen Bildung durch eingehendes Studium der griechischen und römischen Autoren in der Westminster-school zu London legte. Seine Werke, die teils in Cambridge, teils in London geschrieben sind, sind die Früchte eines kurzen Lebens, ein Eklektizismus ist nirgends zu übersehen oder zu überhören. Nach Kottas, Thomas Randolph, sein Leben und seine Werke p. 23, zeigt sich seine glänzende Begabung in dem eigenartigen satirischen Talent, das weniger an den verbitterten Jonson als vielmehr an den ungezogenen Liebling der Grazien Aristophanes gemahnt, der auch seinem Spott den liebenswürdigsten Ausdruck zu geben wußte.

Diesen A., mit dem er seiner ganzen Veranlagung nach Ähnlichkeit aufweist, hat er nun speziell nachgeahmt in dem Stück: Πλουτοφθαλμία Πλουτογαμία, a pleasant comedy, Entituled "Hey for Honesty, down with Knavery" Translated out of Aristophanes his Plutus. Augmented and Published by F. J. London 1651. Dasselbe wurde aufgeführt vor einer akademischen Zuhörerschaft unter Mitwirkung des nachmalig berühmten Architekten Christopher Wren, der damals noch Student in Cambridge war. Die Frage, ob Randolph oder F(rancis) J(aques) der Autor dieser Komödie ist, gehört nicht in den Bereich unserer Abhandlung; doch wird man trotz des späten Erscheinens, trotz der widersprechenden chronologischen Anspielungen, trotz der Tatsache, daß Robert Randolph, der literarische Erbe seines

Bruders Thomas, das Drama mit keinem Worte erwähnt, sowie trotz offenkundiger Zutaten und Ergänzungen von seiten dieses obskuren F. J., lauter Dinge, die die Autorschaft als unsicher vermuten lassen könnten, nicht fehlgehen, Randolph als den Verfasser zu bezeichnen. Vor allem spricht der dieses ganze Lustspiel belebende Geist, der Hang zum Maßlosen, Skurrilen und Grotesken, wie wir ihn bei dem kongenialen A. so oft bewundern können, sehr zugunsten unseres Dichters. So steht in "The Preface to the Reader": "This is a pleasant comedy, though some may judge it satirical. 't is the more like A. the father: besides if it be biting, 't is a biting age we live in. Then biting for biting. Again, Tom Randal, the adopted son of Ben Jonson, being the translator thereof followed his father's step; they both of them loved sack and harmless mirth, and here they show it; and I (that know myself) am not averse from it neither. This I thought good to acquaint with thee. Farewell Thine F. J."

Randolph selbst macht auch kein Hehl daraus, daß er A. diese seine Komödie verdankt; vergl. hiezu den Artikel von O. L. Hatcher in E St 44 Bd. 2. Heft über: Aims and Methods of Elisabethan translators. Der Verfasser sagt dort unter anderm: "Th. Randolph writing for a college audience does to be sure in the speech already quoted from Hey for Honesty (gemeint ist die Einleitung) even make capital out of his author, A. by drawing him into the opening scene and making offer the Plutus to him for representation; but few of the non-academic dramatists gave any thought to acknowledgement of such indebtedness."

Einige namhafte Autoritäten wie Haliwell bezeichnen das Stück nur als eine Übersetzung aus A., während es in Wirklichkeit ein Originalprodukt ist, das nur den Namen des alten Dichters und seine Satire auf der Stirne trägt. Denn

Originalität setzt wohl nicht voraus, daß ein Dichter oder Künstler vollständig historisch unabhängig ist. In diesem Falle würde die historische Kontinuität fehlen und das Produkt wäre phantastisch. Man wird sich also davor hüten müssen, einem Dichter die Originalität abzusprechen, ihn vielmehr gar als gemeinen Plagiator zu bezeichnen, der Vorlagen benützt hat und von verschiedenen Quellen abhängig ist. Historische Bedingtheit und Originalität schließen sich also keineswegs aus, sondern gehören zusammen und ergänzen sich. Die Hauptsache bleibt dabei immer, wie ein Autor seine Quellen benützt und hier ist im allgemeinen von Randolph zu sagen: Was er entlehnt, durchtränkt er mit einer Flut eigenen Humors, er borgt überallher Figuren, aber die Art, wie er sie versetzt, ist neu. In dem vorliegenden Stück hat er das griechische Leben vollständig ins Englische umgesetzt; es ist ein neues Werk, das, durchweht vom englischen Geist, als eine Satire auf englische Zustände empfunden werden muß, eine "adaption londonienne" wie es Jusserand treffend genannt (siehe hiezu Kottas p. 86 ff.; Kottas ausgezeichnetes Buch wurde auch bei den folgenden Ausführungen zu Grunde gelegt, wobei an einzelnen Stellen Erweiterungen und Ergänzungen vom Verfasser hinzugefügt wurden). Was Randolph wie Jonson zu dieser Komödie lockte, ist klar. Hier fehlte jedes politische Element, das das Stück der Vergangenheit unverständlich machen konnte, hier fand er eine Satire auf Gebrechen und Fehler typischer Art vor, die auf das alte Athen ebenso anzuwenden war wie auf englische, speziell Londoner Verhältnisse.

Er schildert uns auch Typen der Vorstadt, zweifelhafte Persönlichkeiten aus dem englischen Volksleben, wobei natürlich auch der jargon der Gasse eine große Rolle spielt.

Eine Introduction mit einem Prolog im heroischen Versmaß, die zusammen wohl von F. J. stammen, leitet die Ko-

mödie ein. A. tritt mit dem Übersetzer auf und hört, daß Plutus "the golden comedy" aufgeführt werden soll; andere Komödien des A. wie "Troopers" oder "Wasps" seien jetzt für eine Inszenierung nicht geeignet: "'t is a dangerous touchy age, and will not endure the stinging." Hernach erscheint der Geist des von A. in seinen Ἱππῆς furchtbar verspotteten Lederhändlers Kleon. Nach einem heftigen Streit wird schließlich derselbe mit unverständlich dunklen Formeln hinwegbeschworen, sodann

"Manet Translator et prologizat".

In dem Prolog spricht Randolph in recht bescheidener Weise von seinem bedeutenden Werk, dessen Inhalt in nuce ungefähr folgender ist: Chremylus, der seine ruinierten Vermögensverhältnisse wieder aufrichten möchte, begibt sich zum Orakel des Apollo, um sich Rat zu holen; letzterer enthüllt ihm, dem Manne, den er zuerst antreffe, zu folgen und nie wieder von seiner Seite zu weichen. Der Mann nun, den er trifft, ist der blinde, verkleidete Gott des Reichtums. Voll Freude ruft er seine armen Nachbarn zusammen, die an seinem Glück teilnehmen sollen. Die Guten freuen sich bei dieser Nachricht, die Schlechten aber und die Lasterhaften sind äußerst enttäuscht. Plutus wird zum Tempel des Äsculap geführt, der ihm wieder das Augenlicht verleiht. Daraufhin vollends werden die Schlechten rasend vor Ärger und geben ihren Klagen starken Ausdruck. Ebenso beschwert sich natürlich jetzt auch die Göttin der Armut, die vorher große Macht im Lande besessen hatte; sie entzündet die Fackel des Krieges, wird aber besiegt, wie sie auch unterliegt in der Streitfrage über die Notwendigkeit der Armut. Schließlich wird zur Erhöhung der Qual der Schurken, zu denen auch der fast Hungers sterbende Papst zu gehören scheint, der Gott des Reichtums mit der Ehrbarkeit vermählt.

Der Inhalt ist also im großen und ganzen identisch mit dem des Plutus; doch sind im einzelnen verschiedene Veränderungen, kleine Unterschiede und Zusätze hervorzuheben. Gleich im 1. Akt führt Randolph den Bauer Scrape-all mit seinem Sohn Dullpate ein, zwei Personen, die bereits mit ihrem Namen das Charakteristische ihrer Persönlichkeit repräsentieren, wie der Euelpides oder Pisthetairos der Aristophanischen Wolken oder die Lady Pecunia Do-all im Jonson'schen "Staple of News". Nach Aristophanischer Manier bittet dieser Scrape-all den Plutus, seinem Sohne Dullpate eine fette Pfründe zu verleihen, obwohl dieser seine Universitätsstudien noch nicht vollendet hat, wie man vielleicht aus seinem fürchterlichen Latein "Thankatus et Godamerciatus" ersehen kann. Plutus entspricht der Bitte mit den Worten:

"However, he will be rich. Let him leap over
The steeple-houses, and teach in private,
His vails will be the fatter; tithes and cures
He must preach down as antichristian
And take as much as both."

Mit dieser satirischen Verspottung der Zeitverhältnisse und der korrupten Gesellschaft, besonders des hohen Klerus, schließt der 1. Akt.

Im 2. Akt wird der Aristophanische Chor der Landleute vertreten von drei typischen Repräsentanten, den "Countryswains Stiffe, Clodpole and Lackland", die wie die Spartanerin Lampito in der Lysistrata und viele andere Aristophanische Figuren, einen furchtbaren bäuerlichen Dialekt sprechen. In ergötzlichem Geschwätz schildert Carion den tölpelhaften Bauern den Plutus ganz nach Aristophanischer Art mit endlosen Wortuntieren als "an old, lame, rotten, mangy, toothless, sapless, baldpate, rusty-musty-crusty-fusty-dusty old dotard" (Kottas p. 94). Das »Φρεττανελό« oder „Schnedderengdeng", wie es Droysen wiedergibt, mit

dem Carion im Überschwang des Glückes den Tanzreigen eröffnet, wird von Randolph in einer derben, aber in seiner Sprunghaftigkeit und Wildheit hinreißenden Weise paraphrasiert in dem urwüchsigen Tanzlied (II, 1):

"Now will I with the Cyclop sing, Threttanelo, Threttanelo
Which Polyphemus erst did ring
To the tune of fortune my foe etc."

Der große Wettstreit über den Wert und die Notwendigkeit der Armut, den Chremylus und Penia im griechischen Original führen, wird im folgenden im Randolph'schen Stück zwischen Penia, die ihrem ganzen Auftreten nach den Blepsidemos an den Geist in Hamlet erinnert, und einer neugeschaffenen Figur, dem Pfarrer Dikaeus ausgefochten; der Chor der Bauern bildet dabei den Refrain. Lustige Wortverdrehungen wie "Tregorically" statt "Rhetorically", "Simplegism" anstatt "Syllogism" erinnern deutlich an die oft zu tollen Wortspiele und Verdrehungen bei A. Mit allen sophistischen, subtilen Spitzfindigkeiten, allen Regeln einer scharfsinnigen Logik und den dazu gehörigen lateinischen Formeln wie ergo, das der Bauer immer als "argo" auffaßt, wird die Debatte geführt. Dikaeus erwartet von der Heilung des Gottes Plutus ein höheres Einkommen, das ihn in eine höhere hierarchische Stellung rückt und ihm gestattet, all sein Latein und Griechisch endlich zu vergessen. Das Pendant zu diesem ist der arme Pfarrer Cliplatin (II, 6), dem von seinem Kollegen 20 £ per annum versprochen werden; außer sich vor Freude über diese unerwartete Nachricht lädt er seine Pfarrkinder zu einem feuchtfröhlichen Abend ein. Mit dieser beißenden Satire auf die Fleischeslust, Schlemmerei und Sinnlichkeit der Klerisei jener Zeit schließt auch der 2. Akt.

Während nun nach der Vertreibung der Penia bei A. die derb-komische Szene zwischen der Frau des Chremylus und dem Diener Carion, der ihr den Vorgang der Heilung

des Gottes berichtet, vorgeführt wird, erscheint bei Randolph an dieser Stelle zu Beginn des 3. Akts ein Zusatz, der die ganze erste Szene dieses Aktes ausfüllt. Penia-Poverty nämlich sucht Truppen zum Kampf gegen ihre Feinde zu werben, sie möchte ihre alte Stellung und Macht wieder zurückerobern. Die Kämpen setzen sich zusammen aus Higgen, Termock, Brun und Caradoc, Vertreter des englischen, wallisischen, schottischen und irischen Volksstammes. Die Szene ist ziemlich schwierig zu verstehen, da sich die Helden ihres fürchterlichen, heimatlichen jargons bedienen; aber sie ist vortrefflich in ihrer komischen Wirkung. Es ist interessant zu sehen, wie diese erbärmlichen Wichte aus der Hefe des englischen Volkes ihre Nation und eigene Person herausstreichen (Kottas p. 89). Higgen wird nach langem Hin- und Herstreiten schließlich zum captain ernannt, der aber mit seinen Gesellen vor Carion Reißaus nimmt (III, 2). Das Ganze ist wohl eine Reminiszenz an Falstaff und seine liederliche Umgebung. Erst mit der dritten Szene wird nach diesem Intermezzo das Stück nach dem griechischen Original wieder weitergeführt. Das Preislied an Asklepios:

„Jubelgeschrei erschall' dem sohnreichen Hort,
Dem Asklepios, der Tagmenschen Stern u. s. w."

ersetzt der englische Dichter durch ein aus vier Strophen bestehendes volkstümliches Tanzlied, beginnend: "My Jan and I full right merrily this jollity will avouch etc." Wenn Plutus später Apollo und den kekropischen Felsen begrüßt mit den Worten:

"Good morrow to the morn next to my gold:
First, bright Apollo, I salute thy rays,
And next the earth, Minerva's sacred land,
Truly Cecropian soil, Athenian city",

so ist hier mit diesen, weniger zur ganzen Situation passenden Versen noch eine Spur des griechischen Lokals übrig-

gelassen. Die erste Szene des 4. Akts bietet nach Kottas p. 90 in Carions Rede ein Beispiel von der Erweiterung und Vergrößerung des Originals. Dieses Beispiel scheint mir jedoch schlecht gewählt zu sein, da Carions Rede bei Randolph an Umfang der bei A. so ziemlich gleichkommt. Während nun bei letzterem ein Biedermann mit seinem Söhnchen auftritt, um dem Gotte seinen Mantel, in dem er 13 Jahre lang fror, zum Danke für seine reichen Geschenke zu weihen, sehen wir bei Randolph Goggle, den Heiligen aus Amsterdam auf der Bühne; über ihn, den Repräsentanten der ebenso hochmütigen wie habsüchtigen Puritaner, gießt natürlich R., dem alle Frömmelei von Herzen zuwider war, mit Hochgenuß die Schale seines Spottes aus. Der Sykophant in A. wird durch den Sequestrator Nevergood ersetzt, „eine großangelegte, gewalttätige Figur"; ein Stück Kulturgeschichte entrollt sich in dem heftigen Streit, der zwischen beiden, dem Puritaner und dem Sequestrator entbrennt. Nevergood entwirft in seiner Erzählung von seinen verschiedenen Berufsarten ein anschauliches, aber abscheuliches Bild von dem arg daniederliegenden Justizwesen der Zeit, ihrer Angeberei und ihrem Spitzelwesen. Das alte Weib, das ihren Liebhaber, den jungen Mann verloren hat, und Plutus die Schuld beimißt, entspricht bei Randolph der alten Hure Anus mit ihrem ehemaligen Geliebten Neanias in IV, 3; deren Monolog zu Beginn dieser maßlos angeschwollenen und erweiterten Szene kann wohl als passendes Beispiel der Erweiterung und Vergrößerung des Originals angeführt werden. Der dann auftretende Neanias singt ein derb-burschikoses Lied, das wir bei A. nicht finden, beginnend:

"I'll kiss the old hag no more
She has no moisture in her;
If ever I lie with a lass er I die'
It shall be a youthful sinner"

sowie ein lustiges Kneiplied, das mit seiner Wucht und Kraft uns an Burns' "Jolly Beggars" mahnt und das anfängt:

"Now come, my boon companions" etc.;

hier zeigt er sich so recht als der Dichter des "Pot of a good Ale". Der Dichter kam mit dieser Szene wohl dem Geschmack des damaligen Publikums entgegen. Mit sichtlicher Freude verweilt er bei einem undelikaten Thema, das mit Farben ausgemalt ist, die auch in Ben Jonsons "Bartholomew Fair" merkwürdig auffallen. Der Humor ist wie bei A. sehr derb, dabei aber immer frisch, lebendig und köstlich. Das ridentem dicere verum des Horaz oder das Aristophanische »τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία« (Trygödie = Hefengesang nannte sich gern die Komödie mit Parodierung der Tragödie, Droysen übersetzt es mit Trug-jedenspiel, Ach. 500) wird Randolph an dieser Stelle nicht für sich in Anspruch nehmen können (Kottas p. 92).

Der letzte Akt ist bei R. ebenfalls wieder erweitert im Verhältnis zum griechischen Original. Er beginnt mit einer heiteren Offenbachiade, wobei man an Lucian erinnert werden könnte. Der hungernde verschmitzte Mercurius kommt zunächst zu Carion, um ihm den höchsten Unwillen Jupiters kund zu tun, gibt aber schließlich doch klein bei und bittet Carion um Geld, später um eine Stellung bei ihm als Kaufmann, Taschenspieler, schließlich als Dichter. Er spielt in den verschiedenen Rollen vor ihm und prahlt mit seiner Tüchtigkeit, wobei er sich jedoch jedesmal selbst Lügen straft durch seine krassen Widersprüche und von Carion stets spöttisch berichtigt wird durch die Worte: "By a metaphor"; dies letztere gemahnt nicht undeutlich an die Aristophanischen Frösche v. 1238 ff., wo Äschylus im Dichterwettstreit dem vortragenden Euripides stets die Worte entgegenhält: „Stimmt die alte Leier an!" Nach einem tüchtigen Ausfall auf die erbärmlichen Dichterlinge jener Zeit,

"who cannot answer to the question, if they should be asked how many of their empty noddles go to the making up of a complete coxcomb", stellt Carion den Gesuchsteller Mercurius schließlich als "showmaker" an. Der nun folgende Auftritt verschiedener Handwerker, die über Arbeitslosigkeit klagen, findet sich bei A. nicht; nicht passend in den Gang der Handlung wird er auch als die schöne Harmonie bei Aristophanes störend empfunden. Die von diesem nur leicht hingeworfene Szene von dem Zeuspriester, der seit Plutus' Kur hungert und Zeus den Dienst aufsagt, wird von Randolph zu einer blutigen Satire auf das Papsttum erweitert. Zu Dullpate, der mit seinen kirchlichen Würden prahlt, gesellt sich zur Erhöhung der komischen Wirkung der Papst "Jupiter's vicar". Die Farben werden nun zu stark aufgetragen. Plutus hat alle Gerechten beschenkt, selbst den Tölpel Dullpate, "who uses his chaps more than his brains"; der Papst aber muß mit hungrigem Magen abziehen; für eine Sprotte oder einen Hering sind ihm Tiara und Kirchengüter feil.

"Give me but one poor crust before I faint,
And I will canonise thee for a saint."

Seine Befugnis als Oberhirte der Kirche, seine Macht zu binden und zu lösen gibt er für 3 Pfennig preis. Wie der Sykophant schnüffelt er nach Speise umher:

Pope: O, I do smell the scent of pippin-pies!
Dull: You do indeed; your holiness' nose, I see
has the true spirit of infallibility.

Zuletzt muß er noch mit der Kreatur Anus konfrontiert werden; ihr, sowie Dullpate läßt er sub sigillo piscatoris alles nach, wie Mord, Inzest und Kirchenschändung:

"A leg of mutton wipes all sins away —
So good a deed will justify".

Der Dichter arbeitet hier mit Kontrasten von einer Kühn-

heit, die tatsächlich gemein wirkt. Oder ekelt es einen nicht an, wenn der Papst zu Dullpate spricht:

"O that this leather of thy shoe, this leather,
Could be made flesh by transubstantiation
I would not only kiss, but eat thy toe"

oder wenn er mit seiner Begleitung ein makkaronisches Lied, ein regelrechtes Freßlied anstimmt:

"Cheese-cakes and Custards and such good placentas
Excel good Fridays, Ember weeks, and Lentas
When belly's full, w'll go to the Cloisteribus
To kiss the nuns and all the Mulieribus"

worauf Omnes: "Benedixit etc."?

Am Schluß liest Plutus einen Brief vor und informiert uns über die verschiedenen Heiratsanträge, die an ihn gestellt werden. Er weist sie alle zurück bis auf einen: "But there is one, Mistress Honesty Cleon, an honest scrivener's daughter ('t is strange they have any thing to do with Honesty — I warrant she 'll not live long) she is the mistress of my affections, for she is honest." Diese symbolische Verbindung des Plutus mit der Honesty ist eine Erfindung des englischen Dichters. Der Epilog wendet sich gegen die Schlechtigkeit der Zeit: "Few are honest in this age and season" und bittet schließlich um das typische "plaudite at hand". Das Randolph'sche Stück ist durch Zusätze, endloses Ausspinnen des Dialogs beträchtlich größer geworden als das griechische Original. Während die Absicht des A., dessen höhere sittliche Tendenz durch alle seine Komödien sich wie ein roter Faden zieht, in seinem Lustspiel Plutus darauf hinausging, in heiterer ausgelassener Art die Vorzüge des Reichtums gegenüber der Armut zu preisen, aber auch die Gefahren zu analysieren, die in dem Streben nach Reichtum liegen, liegt bei Randolph neben diesem Ziel vor allem auch die Tendenz vor, ein satirisches Zeitgemälde zu

liefern mit Ausfällen besonders gegen die Kirche und deren Oberhaupt. Daß diese Satire so ausfallen mußte, wie wir sie bei der vorliegenden Analyse gesehen haben, werden wir umsomehr verstehen, wenn wir uns noch einmal die Charakteristik Randolphs vergegenwärtigen, wie wir sie im Ltbl. XXXI. Jhrgg. in dem Artikel über R. lesen können: „R. ist wie sein Meister Jonson Realist und Naturalist, er ahmt die Natur nach, sieht aber mit dem Auge eines Satirikers, er ist bewußter Künstler mit Aristotelischen Regeln, er setzt sich Zwecke, er hat die Absicht, durch seine Dichtung zu ergötzen und zu belehren, er ist von der moralischen Wirkung des Theaters überzeugt, mit Racan, dem Schüler Malherbes ist er auf eine Stufe zu stellen; beide weisen in ihrem Leben und ihren Werken gemeinsame Züge auf."

Ähnlich wie Randolphs "Hey for Honesty, Down with Knavery" stellt auch

"The World's Idol or Plutus the God of Wealth"

by H. H. B(ornell), together with his notes and a short discourse upon it, London 1659 4to (cfr. Hazlitt, Bibliography of Old English Lit.) eine Nachahmung des Aristophanischen Plutus dar. Langbaine erwähnt dieses Stück unter der Rubrik "Supposed Authors"; der Titel findet sich in der Liste am Ende des "Old Law" 1659 (von Middleton), als ob das Stück damals schon gedruckt gewesen wäre. Das Motto am Titelblatt:

"Some dare affirm that Comedies may teach
More in one hour then some in ten can preach"

lehrt uns, daß dieses Stück ebenfalls ein allegorisch-didaktisches Tendenzstück gewesen sein muß (cfr. Fleay II, 168). Das Ganze ist wie Randolphs Komödie "a translation, ungovernably free-rather a complete readaption of the Plutus of A." Leider ist es mir nicht gelungen, zwecks einer näheren Analyse dieses Dramas und einer Vergleichung mit dem

Original ein Exemplar einer Ausgabe dieses jedenfalls sehr obskuren Stückes aufzutreiben.

Im allgemeinen hat der früher schon erwähnte Rapp (Studien über das englische Theater, Tübingen 1847), der wohl A. sehr genau kannte, wie wir aus seiner „Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst, Tübingen 1862“ zu schließen berechtigt sind, manche scharfsinnige und feine Bemerkung über Parallelen bei A. und den englischen Dichtern der Restaurationszeit gemacht, wenn auch manche oberflächliche, leicht hingeworfene Behauptung einer eingehenden Kritik nicht standhalten kann. Das tertium comparationis ist für ihn dabei in vielen Fällen neben der Verwendung der Allegorie die offene, unverblümte, ja ich möchte sagen unverschämte Obszönität, die uns bei den englischen Dichtern obiger Periode nicht weniger als bei A. entgegentritt und die selbst etwas derber veranlagte Naturen manchmal abstößt. Zu diesen Vergleichen ist jedoch zu sagen: In den englischen Lustspielen haben wir nicht — und das ist wohl etwas, das sehr zu Bedenken Anlaß gibt — die gesunde, sinnliche Derbheit eines A. oder Shakespeare, welch' beide ja gewiß auch zu den dreistesten Wagnissen schreiten, sondern das prickelnde Raffinement herzloser Absichtlichkeit.

Von all den Hinweisen auf A. möchte ich nun zunächst den auf p. 71 herausgreifen, der wohl unter allen am meisten Anspruch auf Gültigkeit besitzt.

Rapp sagt dort: "The Woman's Prize or the Tamer Tamed" von Fletcher wäre ein Phänomen auf der englischen Bühne, wenn sich nicht erweisen ließe, daß Fletcher je etwas von A. gehört hätte. Es ist dies aber von einem Bekannten Ben Jonsons kaum glaublich. Außerdem zeigt sich Fletcher mit seiner Wildheit und Ausgelassenheit in vieler Hinsicht auch geistesverwandt mit dem griechischen Dichter, eine Ansicht, die sich in dem immerhin interessan-

ten und instruktiven Vergleich der Dramatiker der Elisabethanischen Bühne mit den Hauptrepräsentanten des griechischen Theaters, Rapp p. 56 ausgesprochen findet und der zufolge Fletcher die Rolle des auf Sophokles (= Shakespeare) folgenden Euripides mit der Wildheit des ausschweifenden A. in sich vereinigte. Die frappante Ähnlichkeit obenbezeichneten Stückes mit A. ist übrigens auch Koeppel in seinen Quellenstudien aufgefallen; er sagt p. 91 unter anderem: „Die Zähmung eines Widerspenstigen ist zweifellos nach einem ebenso berühmten wie berüchtigten klassischen Muster inszenirt, nämlich nach der Lysistrata des A. Die wider den Mann mit ihrem ganzen Geschlecht sich verbarrikadierende Frau ist nur ein Spiegelbild der Lysistrata, die in dem Aristophanischen Weiberstück Lysistrata, um endlich den heiß ersehnten Frieden zu erlangen, alle Frauen Athens aufwiegelt, ihren Männern jeden Geschlechtsgenuß zu versagen." Die näheren Parallelen sollen im folgenden kurz dargelegt werden.

In dem englischen Stück verschanzen sich die pfiffige Maria und Livia unter Führung ihrer Base Biancha, dem "Commander in chief", um die Männer, vor allem aber Petruchio, den herrschsüchtigen Bräutigam der Maria, der bisher als "womenhater" und "womentamer" bei den Frauen einen zweifelhaften Ruhm genossen hatte (er hatte seine erste Braut und spätere Frau bereits gezähmt), durch Entziehung der Liebe, durch strammes, prinzipielles Vorgehen zu zähmen und ihren Bedingungen gefügig zu machen, daher der Titel. Die Männer, die es weiberlos nicht aushalten können, lassen sich schließlich zu Verträgen herbei. In der Lysistrata werfen sich ebenfalls die Frauen unter der selbstbewußten, äußerst energischen Führung der Lysistrata in die Akropolis, wo sie sich gleichfalls siegreich behaupten, bis die Männer, die es auch ohne Weiber nicht mehr aushalten können, zum Kreuz kriechen und die Wün-

sche der rebellischen Frauen erfüllen, nämlich Frieden schließen mit den Spartanern. Zu ihrer Verstärkung gesellen sich im Tamer Tamed Frauen von der Stadt Kalonike, Myrrhine und Stratylis, wie aus I, 4 hervorgeht: "If the good women of the Town, dare succor'em, We shall have wars", sowie auch vom Lande, wie wir aus II, 3 erfahren: "The Country Forces are arrived". Die derbe Spartanerin Lampito bei A., die mit ihrem furchtbaren Spartanisch auf die Bühne tritt und für die Sache des Friedens plaidiert, entspricht diesen zu Marias Heerbann stoßenden Londoner Bäuerinnen mit ihrem äußerst vulgären Englisch. In der Lysistrata wie in dem englischen Lustspiel legen die Weiber eine Feldherrntaktik an den Tag, daß Spinola nur ein "Ditcher" im Vergleich zu Biancha genannt werden kann. Die englischen Weiber gebärden sich wie echte Kämpen und weisen die Attacke der Männer ebenso mutig, listig und schlau ab wie bei A. der Chor der Weiber den Chor der Alten. Wie sich nämlich die letzteren an die Burg heranmachen, um dieselbe anzuzünden, werden sie von den Weibern unter spöttischen Reden mit heißem Wasser empfangen, das aus Gießkannen auf sie herabgeschüttet wird. Dieser Kampf wird auch in Fletchers Komödie in gleicher Weise mit den gleichen Waffen ausgetragen, wie uns Sophokles I, 3 berichtet: "I went up, came to the door, knock'd, nobody answer'd; knock'd louder yet heard nothing; would have broke in by force; when suddenly a Water-work flew from the window with such violence that had I not duck'd quickly, like a Fryer, cetera quis nescit? The chamber's nothing but a mere Ostend, in every window Pewter Cannons mounted, you'll quickly find with what they are charg'd Sire". Nach dieser Schilderung des Bollwerks der Weiber wird wohl keiner mehr einen Angriff wagen; dennoch versucht es Petruchio, wie bei A. der Probulos mit den Häschern und den Scythen

noch einmal im Sturm die Feste zu erklimmen; doch vergebens. In beiden Stücken setzen die Weiber nun Bedingungen fest; im englischen spricht Sophokles zu den anderen Männern II, 4: "Now you must grant conditions", oder II, 6: "Are ye resolved to give her fair conditions? 't will be the safest way"; sie fordern die Anerkennung der Würde und Rechte des Weibes von seiten der Männer, bei A. den langersehnten Frieden mit dem feindlichen Sparta; nur wenn auf diese Bedingungen eingegangen wird, lassen sie von der inszenierten Rebellion und sind dem Manne wieder untertan. Nicht als ob sie ihren Männern alle Liebe gekündigt hätten — das alles ist ja doch nur Scheinmanöver zur Erreichung ihres Zweckes — sie lieben insgeheim ihre Männer genau so wie zuvor, wie Maria I, 3 erklärt, sie liebe ihren Mann, der der beste und tüchtigste im ganzen Königreich sei und Kalonike bei A. nur mit Mühe und Not von der Rückkehr zu ihrem Gatten abgehalten werden kann. Die Männer allerdings sind furchtbar in Sorgen wegen des Komplotts, das ihre Weiber schmieden; so meint Sophokles im Tamer Tamed I, 3: "Let me die lowsie, if these two wenches be not brewing knavery to stock a kingdom"; dies klingt nicht wenig an die Ekklesiazusen des A. an, wo uns ja auch Frauen vorgeführt werden, die einen Weiberstaat für sich zu gründen gedenken, mit ganz modernen sozialdemokratischen Ideen. Petronius, der Vater der rebellischen Maria und Livia, der seine Töchter mit ihren extravaganten Anschauungen und Absichten zur Vernunft zurückzuführen sucht, aber dabei trotz seiner oft echt Aristophanischen Drohungen, wie "If I were neer thee, I would give thee — Pull the down by the nose", nicht mehr erreicht, wie der alte Moroso, der schließlich gar noch eine klatschende Ohrfeige von Livia erhält, ist ein Spiegelbild des Chors der Alten bei A., der ja auch von den Frauen nur Spott und Hohn erntet. Die Männer, Petruchio bei

Fletcher und der Chor der Alten bei A. sehen schließlich ein, daß ihnen das schwache Geschlecht an Kriegslist überlegen ist, so spricht dieser Chor zu Beginn des 3. Akts:

„Euch an Bosheit gleich ihr Weiber, gibt's bei Gott
kein Ungeheuer;
Frech wie ihr ist keine Wölfin, Euch an Tücke gleich
kein Feuer."

Ein ähnliches Geständnis spricht auch Petruchio von seiner Maria aus, die ihm allmählich über den Kopf zu wachsen beginnt. —

Wie bei A. leisten die Weiber auch bei Fletcher einen feierlichen Schwur; dieser wird bei Fletcher von Livia, die sich erst nachträglich den Revolutionären angeschlossen hat, der Anführerin Biancha abgelegt, während bei A. der gesamte Chor der Weiber, mit den Händen den Becherrand berührend, der Rädelsführerin Lysistrata die Eidesformel nachspricht. Der Schwur ist bei A. allerdings bedeutend wuchtiger: „Weder Hausfreund noch Gemahl, Soll mir in Lust und Brunst sich nahen!", während bei Fletcher der Mann sechs volle Nächte sich dem Weibe nicht nahen darf, wenn es auch ein Paar Küsse, den Morgen- und Abendgruß nicht verweigert. Diesem Eide bleiben die Frauen auch treu; Kinesias, der noch im entscheidenden Moment von seiner dem Eid treuen Frau im Stiche gelassen wird und darob in die Klage ausbricht II, v. 248:

„Zu Grunde gerichtet, Ganz mich vernichtet hat das Weib! Da steh' ich nun mit der Liebe mein, so nackt, so starr!"

hat sein Analogon im englischen Petruchio, den Sophokles III, 3 fragt:

Soph.: Not let you touch her all this night?

Petr.: Not touch her.

Soph.: Were was your courage?

Petr.: Were was her obedience?
Never poor Man was shamed so; never Rascal
That keep a stud of Whores was us'd so basely.

Diese beständigen, charakterfesten Frauen machen also das Shakespeare'sche: "Frailty, your name is Woman" zu Schanden. Auch Petruchio muß dies "willingly, eagerly, sweetly" zugestehen III, 3:

"Her vow had seal'd it
And she would keep it constant."

Das englische Stück ist nicht so derb wie das griechische, aber doch mit aller englischen Derbheit ausgeführt. Den Aristophanischen Charakter hat es nach Rapp besonders im 2. Akt. Das Ganze ist nach ihm eine etwas manierierte Übertreibung des weiblichen Eigensinns. Es ist natürlich ebensowenig aufführbar als die meisten Aristophanischen Komödien. Interessant ist noch, daß wir auch bei Shakespeare dem Problem der Zähmung einer Widerspenstigen begegnen in seiner Komödie "The Taming of the Shrew" und zwar in der Livia-Gruppe, „daß also auch auf die Shakespeare'sche Bühne eine Aristophanische Dichtform übertragen wird und wie es scheint, auch populäre Wirkung hervorbrachte" (Rapp p. 71).

In ganz ähnlicher Weise wird dieses Motiv der Weiber gegen ihre Männer auch von W. Cartwright, einem Freunde Jonsons, in seiner Tragikomödie "The Lady Errant" verwendet; hier tritt allerdings mehr das Thema der Ekklesiazusen als der Lysistrata in den Vordergrund, wie wir aus English Stage X p. 54 schließen können: "In the comic scenes the women form a conspiracy against the men, with a view to get the affairs of the state into their own hand — this borrowed from A. — it begins well — promises much and ends flatly." Die Weiber wollen also auch hier die Herrschaft im Staat an sich reißen, wie die Weiber im griechischen Original, die bekanntlich eine Republik zu

gründen gedenken. Leider konnte ich von diesem Stück auch keine Ausgabe bekommen; daß es ziemlich obskur gewesen sein muß, beweist der ärmliche Bericht Langbaines, der von dem Stück nichts sagen kann, da er nicht weiß, ob es aufgeführt worden ist; er weiß bloß, daß es von manchen als ein gutes Stück geschätzt worden sei. Nach Schelling II, 46 waren die Thesmophoriazusen des A. die Grundlage. Mit diesem Stück des A. als Grundidee war Cartwright imstande, eine Weiberverschwörung im alten Cyprus zu inszenieren, die aber nicht gelingt, weil Lady Knight Machessa die gesammelten Schätze ihrem Feinde, dem König ausliefert, um ein früher gemachtes ritterliches Gelübde zu erfüllen.

Von anderen direkten, bewußten Nachahmungen konnte ich in der folgenden Literaturperiode nichts weiter entdecken. Das Interesse für A. begann eben in der folgenden Zeit etwas nachzulassen, bis es erst wieder durch die Romantik zu neuem Leben erweckt wurde.

So ahmt der Dichter Percy Bysshe Shelley in seinem "Ödipus Tyrannos oder Schwellfuß der Tyrann" erst wieder den griechischen Dichter nach. Es ist dies eine satirisch-politische Komödie nach der Art des A., die den berüchtigten Skandal der Königin Karoline und Georg IV. zum Gegenstand hat. Shelley fügt selbst hinzu, um dem Ganzen einen etwas klassischen Anstrich zu verleihen, er hätte es aus dem dorischen Original übertragen. Wenn das auch eine Übertreibung ist, so haben ihm doch die Frösche neben den Vögeln des A. die Vorbilder zur Gestaltung des Stückes gegeben; auffallende Anklänge an diese beiden Aristophanischen Stücke treten allenthalben hervor. Ein Blick auf die Dramatis Personae belehrt uns, daß verschiedene Tiere, wie die Bremse, der Blutegel, eine Ratte und Heuschrecke, sowie vor allem ein Chor von Schweinen und einzelne Schweine nach Aristophanischem

Muster auftreten. Dieser Schweinechor verdankt dazu seine nähere Entstehung dem Umstand, daß, während der Dichter seine Ode an die „Freiheit" vortrug, ihn von der Straße her, wo gerade Wochenmarkt war, das Grunzen von Schweineherden begleitete. Wie der Chor der Vögel bei A. in der poetisch-schwungvollen Parabase, geben auch die Schweine gleich in der ersten Szene eine Genesis ihres Geschlechts und ihrer Bedeutung. Wie die Frösche bei der Überfahrt über den Acheron die charakteristisch quakenden Laute, nämlich ihr βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοὰξ vernehmen lassen, so geben auch die Schweine grunzende Laute wie eigh, eigh! ugh, ugh! von sich. Die Namen sind griechisch und verkörpern ganz nach Aristophanischem Vorbild in äußerst charakteristischer Weise lebende aktuelle Persönlichkeiten, so ist Purganax (πυργος+ἄναξ) identisch mit dem Premier Lord Castlereagh, Dakry (δάκρυ) mit Lord Elton und Laoktonos (λαὸς+κτείνω) mit Wellington (cfr. Ackermann, Shelley p. 290 ff.). Das Stück tadelt sehr scharf das verlotterte Regierungssystem, die furchtbare soziale Notlage und die luxuriöse Hofhaltung, wie die Aristophanischen Wespen das korrupte Gerichtswesen jener Zeit. Wenn auch die robuste Komik und der burleske Ton als dem zarter veranlagten Dichter nicht entsprechend im allgemeinen vermißt wird, so kann man ihm doch die feine Würze des griechischen Dichters nicht absprechen.

II. Indirekte, unbewußte Anklänge an Aristophanes; englische Stücke Aristophanischen Charakters.

Neben diesen bewußten, direkten Nachahmungen möchte ich es nicht unterlassen, auf einige sozusagen unbewußte Nachahmungen hinzuweisen, die zwar nicht auf direktem, sondern indirektem Wege durch Vermittlung irgend eines andern Autors, der seinerseits wieder A. zum Vorbild hatte, vor sich gingen. In dieser Hinsicht erinnert die älteste uns bekannte englische Komödie "Ralph Royster Doyster" von Nikolaus Udall (gedruckt 1566), die ja bekanntermaßen in vielen Punkten eine Nachahmung des Terenz und Plautus darstellt, auch manchmal an A. (siehe Rapp p. 126). Der Held des Stückes Miles schwört, wie wir es auch bei Terenz und in Holbergs Jakob v. Thyboe sehen, die Witwe, die ihn zum besten hält, mit Gewalt erobern zu wollen. Es kommt zu einer förmlichen Schlacht zwischen Männern und Weibern, wobei man wohl an Aristophanes' Lysistrata denken könnte. Royster Doyster, dessen Anträge mit Hartnäckigkeit von der Custance, die ihrem Goodlucke ergeben ist, zurückgewiesen werden, droht wie der Chor der Alten bei A. in ingrimmigem Zorne:

"Nay dame, I will fire thee out of thy house —
And destroy thee and all thine and that by and by."

Custance ruft dann nach klassischem Muster ebenfalls ihr Gefolge zu Hilfe, wobei sie sich auch als Herrin aufspielt, die wie Lysistrata das große Wort führt, unbedingten Ge-

horsam verlangt und nicht den leisesten Widerspruch duldet. Bedenken oder Einwände ihrer Dienerin speist sie mit den gebieterischen Worten ab: "What pretie maide? will ye talke when I speake?" Wie ein Feldherr seine Soldaten fordert sie ihr Gefolge auf: "Like warriers, if nede be, ye must shew your strength." Die Partie, in der diese ihre Kampfeswaffen, mit denen sie den Feind anzugreifen und zu besiegen gedenken, angeben, gleicht ebenfalls in der ganzen Anlage der Aristophanischen Lysistrata. Oder gemahnen die Verse des Royster Doyster:

"With my new broome I will sweepe
And then with our greate clubbe,
I will reach him one rappe him one swappe
And I with our skimmer will fling him one flappe"

nicht an die Aristophanischen „Die Wasserschippe laß zur Hand uns nehmen jetzt Rhodippe" (v. 361 ff.). Der Dialog mit den witzigen Schlagern, wo im Reim die komische Wirkung ruht durch die Gegensätze, findet sich übrigens auch in dem Wortgefecht zwischen dem Wursthändler und dem Paphlagonier in den Aristophanischen Rittern (v. 360 ff.). —

Daß Shakespeare A. kannte, ist wohl ausgeschlossen; "beyond a few coincidences which seem purely accidental I find no trace in Shakespeare of any acquaintance with A." sagt Collins in seinen Studien zu Shakespeare p. 41; immerhin aber ist es interessant zu sehen, wie der uns unbekannte Verfasser des "Timon a play", das als Vorläufer des Shakespeare'schen Timon von Athen gilt, Aristophanische Themen und Motive verwertet, jedenfalls auf dem Wege über Plutarch, der ihm neben einigen Entlehnungen aus Plautus als Hauptquelle zu seinem Stück diente. Schon die Dramatis Personae, sogenannte redende Namen, erinnern in ihrer Zusammensetzung an Aristophanische; so ist in dieser Hinsicht der englische Philargurus (ὅτι φιλεῖ τὸν

ἄργυρον) analog der griechischen Lysistrata (ὅτι λύει τὸν στρατὸν). Die Quintessenz nun des englischen Timon findet sich ungefähr ausgedrückt in der Lysistrata II, v. 787; hier erzählt der Chor der Weiber eine Parallelgeschichte zu der des Chors der Alten, der seinerseits von einem Misogyn berichtet hatte, von einem

„Timon Menschenfeind — der Welt mit unzugänglichem Hasse dornumzäunt —
Ein Stückchen Furie wahrlich; — So im Haß beharrlich
Ging er von Land und Leuten — Ging er in die Weiten
Und verfluchte laut der Männer tausend Schändlichkeiten
Also blieb für immer, voller Grimm er —
Euch, Ihr Schurken, Mannsgezimmer." —

Die Figur des Timon selbst, der all sein Hab und Gut unter seine Freunde verschleudert, allen Pumpversuchen ein williges Ohr leiht und so schließlich selbst seinen finanziellen Ruin heraufbeschwört, ist zu vergleichen mit einer anderen Aristophanischen Figur, nämlich dem Prasser im Plutus (I, v. 242 ff.), der den Reichtum, der übrigens auch im Timon als Fortuna blind dargestellt wird (V, 3), „den Würfeln und den losen Dirnen preisgibt und in kurzem splitternackt zur Türe hinauswirft". Der Satz: „Geld regiert die Welt" hat im Timon wie im Plutus seine geltende Kraft. Daß besonders die Liebe durch Geld erworben wird, tritt uns in beiden Stücken auffallend entgegen. Die Worte Timons I, 3 (Ausgabe von Dyce, p. 9): "The man she loves not, but she loves his gold" oder in II, 5 "Give her money, give her money" sind im Grunde nicht viel mehr als eine Wiederholung des Preisliedes von Chremylos und Carion auf das Geld, „das die Liebe der Hetären von Korinth und der schönen Knaben" gewinnt (Plut. I, v. 156). Das alte Weib, das von dem reich gewordenen Jüngling, der ihr früher um Geld und Geschenke in der Liebe willfährig war,

verlassen wird (Plut. IV), hat sein Analogon in Timon selbst, der arm geworden durch den Verlust seiner Güter, sofort von seiner Braut Callimache, der Tochter des Wucherers, im Stiche gelassen wird mit den Worten: "I loved Timon rich, not Timon poore." In den Vögeln des A. machen sich zwei Männer aus Athen Euelpides (Hoffegut) und Pisthetairos (Ratefreund) auf den Weg, um müde des ewigen Einerleis in Athen endlich ihre utopistischen Ideen zu verwirklichen und sich eine bessere Existenz in der Νεφελοκοκκυγία, dem Wolkenkuckucksheim, zu gründen. Diese märchenhafte, phantastische Einkleidung der „Vögel" erinnert an den Abenteurer Gelasimos im Timon, der ebenfalls enttäuscht und überdrüssig des jetzigen Daseins ein besseres Heim bei den Antipoden sucht. Auf dem Pegasus will er in das erträumte Land reiten wie Bellerophon im Euripides, eine ähnliche Idee wie im Frieden des A., wo Trygaios auf einem mächtigen aufgezäumten Mistkäfer — eine spaßhafte Verkehrung des Euripideischen Pegasus — zum Himmel emporfährt, um Εἰρήνη herabzuholen. Bei A. wie im Timon werden weiterhin den Philosophen mit ihrer Allweisheit, ihren spitzfindigen, lächerlich subtilen Definitionen tüchtige Hiebe versetzt; die Art, wie das Auftreten dieser Weltweisen geschildert wird, ist fast identisch. Wenn z. B. im Timon V, 4 ein Peripatetiker beschrieben wird als "a two leg living creature, gressible, unfeathered (δίπουν ζῶον ἄπτερον) of an unshorne head, a writhled beard, beetle browed, of a shallow wit" oder wenn ihnen weiteres vorgeworfen wird, daß sie ihre schmutzigen Hände nicht wüschen, so entspricht das so ziemlich dem Portrait des Sokrates, wie es uns in den Aristophanischen „Wolken" gegenübertritt. Stilpo und Sensippus, "two lying philosophers", die ganz nach Aristophanischem Vorbild sich selbst auf der Bühne ironisieren, indem sie ihre beiden "Termes" an Hermogenes um 20 £ zu verkaufen suchen, sind offenbar eine

Nachbildung des Sokrates und seiner „Denkanstalt", der gleichfalls die zwei "λόγοι" (oder „Redenschaften", wie es Droysen übersetzt hat), die gerechte und ungerechte, die in Form von Streithähnen in äußerst derber Form um die Vorherrschaft streiten, dem Phidippides, dem Sohn des Strepsiades, gegen eine gewisse Summe lehren soll. Daß man diesen Phidippides, der mit dem väterlichen Gute bös wirtschaftet und so seinen Vater an den Rand des Ruins bringt, sich äußerst roh gegen den letzteren benimmt und selbst vor körperlichen Mißhandlungen nicht zurückschreckt, in Lollio, dem Sohne des Wucherers Philargurus, der ebenfalls sehr über die Schnur haut und, deswegen von seinem Vater zur Rede gestellt, sich die ärgsten Pietätlosigkeiten zu schulden kommen läßt, wiederzuerkennen glaubt, mag in der Vergleichung noch angehen. Daß aber schließlich im Timon die komische Wirkung des Sprechens im bäuerlichen Dialekt in der Figur des Lollio, des "country clowne" (Bauerntölpel), der "zight, zisters etc." spricht, daß ferner Wortspiele, wie sie der Redner Demeus II, 4 gebraucht, zur Erhöhung der komischen Wirkung ausgenützt werden, wird wohl kaum mehr auf die Rechnung irgend eines Einflusses des griechischen Dichters zu setzen sein. Das Stück gleicht schließlich ganz wieder den Aristophanischen in derber Realistik, die auch manchmal vor ganz gemeinen Zoten nicht zurückschreckt (I, 3 p. 9 oder II, 5 p. 41). Von ganzen griechischen Versen, die nach Rapp p. 128 im "Timon", der von einem Gelehrten für ein gelehrtes Publikum geschrieben zu sein scheint, zitiert werden sollen, habe ich mit Ausnahme des Anfangs der Ilias (II, 1 p. 146) nichts entdecken können.

Rapp meint p. 126 seines Buches, daß Farquhars letztes Werk: "The Beaux' Stratagem" oder „Die Intrigue zweier Glücksritter" stark an die Exposition der Vögel des A. erinnere. Doch liegt hier jedenfalls eine ganz unbewußte

Nachahmung vor. In der Komödie des englischen Dichters verlassen zwei Abenteurer Aimwell und Archer, die aufgeführt werden als "two gentlemen of broken Fortunes, the first as Master and the second as Servant" (cfr. Précieuses ridicules v. Molière!), die Stadt, um auf dem Lande draußen in der Provinz reiche Kleinstädterinnen zu suchen, die ihre zerrütteten Finanzen rangieren sollen. In den Vögeln des A. verlassen Euelpides und Pisthetairos enttäuscht und müde des eintönigen Lebens in Athen diese Stadt, um voll froher Zukunftspläne in dem Wolkenkuckucksheim eine ideale Existenz zu gründen. Mehr noch aber als in den vorhergenannten abenteuerlichen Figuren haben wir in Mrs. Sullen eine Reminiszenz an A. Mrs. Sullen in The Beaux' Stratagem ist die reiche verwöhnte Londonerin, die sich auf dem Lande, in dem Neste, wo die beiden Glücksritter zunächst ihr Absteigquartier genommen haben, entsetzlich langweilt, Vergnügungen und Zerstreuungen, aber auch Liebe und zarte Behandlung sucht, für die jedoch ihr robuster Gatte nicht das geringste Verständnis besitzt. Dieses Los, das nun immer wieder in stehenden Typen der Weltliteratur auftaucht, teilt auch die Gemahlin des Strepsiades in den „Wolken" des A.; dieselbe tritt zwar nicht, wie in der englischen Komödie, persönlich auf, so daß man ihren Charakter und ihr Verhältnis zu ihrem Mann aus ihren Reden entnehmen könnte, aber aus der kurzen Klage ihres Gemahls in der ersten Szene des 1. Akts geht dasselbe zur Genüge hervor:

„Mein Leben war hübsch — ländlich und nach meinem Sinn
So recht im Schmutze, wohl behaglich, schlecht und recht
Und Lämmer, Bienen, Öl und Wein im Überfluß
Darauf aber freit' ich mir die Nichte des Megakles
Vom Hause Megakles, ich vom Lande die Städterin,
Vornehm, verwöhnt, leibhaftig die alte Koisyra."

Wem der Charakter der Mrs. Sullen als nicht übereinstimmend mit dem eben geschilderten erscheinen mag, den möchte ich auf Schmids ausgezeichnetes Buch über Farquhar verweisen, wo eine scharfe, psychologische Analyse der einzelnen Farquhar'schen Figuren gegeben wird, die mir zum erstenmal jene Ähnlichkeit näher vor Augen rückte.

Während bis jetzt von Nachahmungen des griechischen Dichters, bewußten und unbewußten gesprochen wurde, möchte ich nun das Augenmerk des Lesers auf jene Erzeugnisse in der englischen Literatur lenken, die ihrem ganzen Geist wie auch ihrer Form nach Aristophanischen Charakter an sich tragen. Aristophanisch ist nach Ward und Waller VI, p. 352 gleichbedeutend mit der Vereinigung eines derben Naturalismus mit glühender Phantasie. Andere Ingredienzien Aristophanischer Komödien sind dann vor allem die Pflege politischer und literarischer Satire mit Ausfällen gegen aktuelle Persönlichkeiten und formell die derbe Komik, der Gebrauch der Parodie (etwas, das man als ernst zu betrachten gewöhnt ist, erscheint plötzlich und unvermittelt in lächerlichem Lichte), der Sprachkarikierung, der Wortuntiere, die vielseitige Verwendung der Allegorie, sowie der Gebrauch des Chors und vor allem der sogenannten Parabase, in der ersterer aus der dramatischen Illusion, die oft gestört wird, heraus- und zum Zuschauer hinübertritt und ihm allerlei über den Dichter, seine Wünsche, seine Hoffnungen und sein Können zu wissen gibt. Für uns werden natürlich in erster Linie jene dichterischen Produkte in Betracht kommen, die außer der Allegorie vor allem durch die derbe Komik und Satire den Gedanken an A. wachrufen, da andere Charakteristika der Aristophanischen Komödie, wie z. B. die vorhin erwähnte Parabase als spezifisch griechisch nicht so leicht Eingang in die englische Dichtung finden konnten.

Wir finden zunächst im ae. Drama Stücke mit echt Aristophanischem Charakter vor; in der groß angelegten Literaturgeschichte von Ward und Waller, Cambridge, wird des öfteren auf derartige Dichtungen hingewiesen. So werden die "Soties of the Enfans sans souci", die gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts neben den Moralitäten immer mehr in Schwung kamen und an Beliebtheit und Interesse die religiösen Aufführungen der Confrerie de la Passion allmählich zu verdrängen begannen, jedenfalls wegen der oft heftigen polemischen Satire und der nicht minder derben Komik als Aristophanisch bezeichnet. Mit solchen Farcen und Sottisen vermischte auch die "Basoche", die mit moralisierenden Allegorien begonnen hatte, ihre etwas steifen und trockenen Moralitäten.

Von den "University Plays" werden wir in dem von Ruggle "fellow of Cambridge" verfaßten "Ignoramus" eine Reihe echt Aristophanischer Angriffe von seiten der "gownsmen" auf die "townsmen" vorfinden. Ignoramus, das von den Studenten der verschiedenen "Colleges" aufgeführt wurde, steht seinem Ursprung nach in engem Zusammenhang mit der lateinischen Übertragung italienischer Komödien (es basiert auf Della Portas Trappolaria), doch formte der Autor den Hauptcharakter um, und machte aus dem Soldaten einen Advokaten, nach dem das Stück benannt ist. Die traditionelle Fehde zwischen den etwas leichtlebigen, burschikosen Studenten und den ernsten, gestrengen Spießbürgern, die auch heutzutage noch, wenn auch nicht mehr so ausgeprägt, existiert, die Erbitterung der "gownsmen" über die oft plötzlich eintretenden Wandlungen Fortunas, denen sie wegen ihres Leichtsinnes und ihrer freizügigen Lebensweise ausgesetzt waren, der Haß hinwiederum gegen die wohlhabenden, behäbigen Bürger, all das war in hohem Grade geeignet, jenen speziellen Typus Aristophanischer Komödie mit den tollsten und ausge-

lassensten satirischen Ausfällen zu schaffen, der einzig dasteht in jener Literaturperiode. Neben Ignoramus und Pedantius kommen hier noch vor allem als Beispiel dieser Art von Komödien "Club-law" und die "Parnassus-Trilogy" in Betracht. Club-law wurde in Clare-hall zu Cambridge 1599/1600 aufgeführt; der Schauplatz ist zwar nach Athen verlegt, gemeint ist jedoch Cambridge, dessen Zustände in lebendiger Weise geschildert werden. Das Stück ist natürlich, da sein Ursprung in akademischen Kreisen zu suchen ist (der Name des Verfassers ist vielleicht ebenfalls der vorhin genannte Ruggle), im Kampfe der Parteien nicht unparteiisch. Der Verfasser stellt sich selbstverständlich auf die Seite der "gownsmen"; die "townsmen" werden von diesen natürlich überlistet und erleiden am Schluß eine völlige Niederlage, wobei sie für Hohn und Spott nicht zu sorgen brauchen. Mit Club-law erhöht sich die Zahl der Renaissance-Dramen, in denen Mundarten vorwiegend nordenglischer Färbung vorkommen, auf neun; neben der polemischen Satire ist diese Anwendung von Mundarten echt Aristophanisch. Im allgemeinen gehören vor allem auch Ausländer, die das Englische gebrochen sprechen (wie der Häscher in den Thesmophoriazusen des A. das Griechische), zu den komischen Lieblingsgestalten der englischen Renaissancebühne (cfr. Kölbing, ESt. 42, 422).

Die andere Komödie „Die Rückkehr vom Parnaß" ist speziell wegen der darin zum Ausdruck kommenden literarischen Satire als Aristophanisch zu bezeichnen. Das Stück wurde nach dem Manuskript herausgegeben von M. D. Macray, Oxford 1886, mit dem vollständigen Titel: "The Pilgrimage to Parnass with the two parts of the return from Parnassus, 3 Comedies performed in St. John's College, Cambridge A. D. 1597—1601." In der zweiten Komödie (abgedruckt von Arber in seiner English Scholars' Library) findet sich ein ähnliches lustiges Examen (750—90) wie in

den Wolken des A. zwischen Strepsiades und Sokrates; die Fragen und Antworten im "Return" übertreffen an Komik und Lächerlichkeit fast noch die des griechischen Dichters; daneben haben wir eine Kritik Ben Jonsons in einer Anspielung auf den damals berühmten Theaterstreit, der im Vordergrund des literarischen Interesses stand. Der Schauspieler Kempe sagt: „Da haben wir ja unseren Kollegen Shakespeare, der sticht sie alle aus, ja und Ben Jonson auch. O, dieser Jonson ist ein verfluchter Kerl; er hat Horaz auf die Bühne gebracht, wie er den Dichtern eine Pille gibt (Poetaster!); aber unser Kollege Shakespeare hat ihm ein Purgiermittel gegeben, daß er seinen ganzen Kredit eingebüßt hat." Unter diesem Purgiermittel ist wohl die berühmte Stelle im Hamlet gemeint, in der Shakespeare die Kindertruppen angreift und im Zusammenhang damit auch auf den Theaterstreit anspielt (II, 2 349 ff.). Die Art, wie die Rivalität zwischen den kleinen Nestlingen und den gewöhnlichen Bühnen in Verbindung gebracht wird mit dem literarischen Gezänke, das die Gemüter erregte, die vielen satirischen Anspielungen auf zeitgenössische Dichtungen und Dichter verleihen dem Ganzen Aristophanisches Gepräge. Die anderen University Plays, die zwar auch oft glänzenden Witz und ungezwungene Komik an den Tag legen, entbehren doch im allgemeinen der Aristophanischen satirischen Schärfe des "Club-law" oder der "Parnassus plays".

In Bezug auf die von Rapp als Aristophanisch bezeichneten Komödien möchte ich die allgemeine Bemerkung vorausschicken, daß die in einem Stück vorkommende oder selbst vorherrschende Allegorie oder Obszönität allein nicht genügt, dasselbe Aristophanisch zu nennen, wie es Rapp vielfach getan hat; denn Allegorie und Obszönität gehören zwar mit unter die Merkmale der Aristophanischen Komödien, sind aber im Grunde doch nur Begleiterscheinungen und gehören nicht zum Wesen derselben; die

Hauptsache ist und bleibt doch immer die alles umfassende Satire und derbe Komik.

Wenn also Rapp p. 10 sagt, "Lingua, or the combat of the tongue and the five senses for superiority" von einem unbekannten Verfasser (gespielt 1603, gedruckt 1607), eine Art Moralität, allegorisch, erinnere zuweilen an Aristophanische Form, so ist das ja, wenn man an den allegorischen Plutus des Aristophanes denkt, eigentlich nicht falsch, aber doch recht vage.

Dasselbe gilt von seiner Bemerkung über Richard III. von Shakespeare (p. 196). Nach ihm ist der historische Stil der Kriegsszene in der Katastrophe nicht mit der ganzen plastischen Kraft des Dichters ausgeführt; das Hauptgewicht fällt auf die symbolische Partie, wo beide Zelte der feindlichen Anführer sich auf einer geteilten Bühne gegenüberstehen und die Geister der Ermordeten auf beide Fluch und Segen ausspenden. Diese Partie tritt aber ganz aus dem historischen Stil heraus, die beiden Zelte sind hier vollständig allegorisch zu fassen und erinnern auffallend an die Maschinerien bei A. Dieser Vergleich erscheint schon sehr gesucht; nicht weniger jener, in dem er die Komödie Middletons "The Old Law", die dieser zusammen mit Massinger und Rowley verfaßte, an die Seite des A. stellt; in diesem Lustspiel treten die verrücktesten Erscheinungen zu Tage durch das Gesetz, daß alle Männer mit 80, alle Weiber mit 60 Jahren umgebracht werden sollen, bis schließlich das Ganze sich als Spaß des Fürsten erweist, der dadurch die alten Weiber bei sich traktiert und die jungen beschämt hat. Es ist eigentlich ein allegorischer Witz, der nicht undeutlich an die Manier erinnert, die in Aristophanes' Plutus durchgeführt ist (Rapp p. 137).

Ebenfalls erinnert einigermaßen an die allegorischen Figuren in Aristophanes' Plutus die Verwandlungsszene in "The City Madam" von Massinger, wo ein früherer Heuch-

ler durch den Besitz in einen Tyrannen umgewandelt wird. Letzteren Vergleich kann man noch eher gelten lassen, weil tatsächlich auch im Plutus durch den Besitz ähnliche Verwandlungen stattfinden; so wird aus dem früheren Liebhaber ein höhnischer Verächter.

Ganz Aristophanischer Natur dagegen ist eine andere Komödie Middletons, nämlich "A Game at Chesse", nach Swinburne das einzige Werk in der gesamten englischen Dichtung, das wirklich Aristophanisch genannt werden kann. Auch Schelling urteilt über dasselbe I, 445 folgendermaßen: "A Game at Chesse stands alone as the only attempt of the old English drama to emulate the political satire of the Comedies of A. But its essential feature the use of game on the stage only to cloak a satirical or allegorical purpose." Das Ganze ist eigentlich kein Drama, sondern ein Pamphlet, ein Pasquill mit endlosen Schimpfereien, eine Satire, die Stellung nimmt zugunsten des Volkes gegen die verhaßten Spanier; letztere macht auch, da sie sehr wuchtig und derb gehalten ist, das Aristophanische Element des Stückes vor allem aus. Die beiden Partner in diesem lebenden Schachspiel sind nach Langbaine ein Vertreter der englischen Kirche und ein Vertreter der römischen im Beisein des Ignatius v. Loyola. Der spanische Gesandte Gondomar, der "Machiavel politician" und "Black knight" auf dem Schachbrett, wird in propria persona in einer nicht gerade freundschaftlichen Konversation mit dem oben genannten Ignatius eingeführt. Durch das ganze Pasquill hindurch zieht sich der Haß und die Feindschaft gegen die Spanier, deren Vertreter denn auch in dem Schachkampf eine schmähliche Niederlage erleidet; es ist daher nicht zu verwundern, daß das Stück sehr populär war, wie es auch in einer Note im Manuskript, die Capell einem alten Exemplar desselben entnommen, geschildert wird, andererseits ist es aber auch begreiflich, daß der spanische Gesandte die

Unterdrückung des Stückes und die Einkerkerung des patriotischen Dichters herbeiführte. Auf folgende in Versen gehaltene Petition des Dichters an König Jakob, in der auch in den Grundzügen der Inhalt der Komödie enthalten ist, wurde derselbe von seiner Haft befreit:

"A harmless Game coyned only for delight
Was play'd betwixt the black house and the white;
The white house won. Yet still the black doth brag
They had the power to put me in the bag.
Use but your royal hand, 't will set me free
't is but removing of a man, — that's Me!"

A. H. Bullen hat in seiner Ausgabe (1885/86) und in der Vorrede dazu nachgewiesen, daß Middleton einen großen Teil Einzelheiten den zahlreichen politischen Flugschriften seiner Zeit entlehnt hat. Alles in allem ist "A Game at Chesse" eine ernste und bittere, symbolisch zu deutende Satire, in der auch das burleske Element zu seinem Rechte kommt. Auf diese Weise vereinigt es die Hauptfaktoren der Aristophanischen Komödie und verdient daher mit vollem Recht Aristophanisch genannt zu werden.

An den griechischen Dichter wurde ich auch einigermaßen erinnert bei der Lektüre von "All for money, a Moral and Pitiful Comedy plainly representing the manners of men and fashion of the world" aus der Zeit Shakespeares, von Lupton Thomas 1578 aus The Tudor Facsimile Texts ed. by Farmer 1910. Wie uns der Titel sagt, ist das Stück ein moralisch-tendenziöses und wie der Plutus des A., an den es zuweilen gemahnt, gänzlich allegorisch. Money spricht von sich selbst, daß es „der Mittelpunkt alles und jeglichen Dinges sei", wie Chremylus dies von Plutus behauptet hatte. Dieser Hedonist Chremylus, der all' die irdischen Freuden und Vergnügungen dem Gelde in letzter Linie zu verdanken glaubt, wird in unserem Stück vertreten durch "Pleasure", das auch erklärt: Was wäre der Mensch

nutz und wert, wenn man kein Geld hätte; Essen, Trinken, Würfel- und Kartenspiel wären ohne den nervus rerum einfach undenkbar.

Eine ähnliche Verwendung der allegorischen Figuren des Plutus findet sich auch in dem kleinen Gelegenheitsgedicht Beaumonts und Fletchers:

"Four plays in one or moral representation."

Es ist wohl zuviel gesagt, wenn Rapp p. 84 behauptet, das Stück sei dem Stoffe nach eine Erinnerung an Aristophanes' Plutus; finden wir doch in den ersten drei Gedichtchen "Triumph of Honour", "Love and Death" keine Spur eines Anklanges an A.; erst im letzten vierten, dem "Triumph of Time" treten Plutus und Poverty auf und rufen die allegorischen Figuren des Aristophanischen Πλοῦτος und der Πενία ins Gedächtnis zurück. Die Moral ist, daß alle Menschen, Fürsten und Könige, Fehler und Schwächen haben; doch "when no friend stands — The gods are merciful and lend their hands!" Dieses Stück, wie das oben behandelte, kann also als Aristophanisch bezeichnet werden, insofern nicht bloß Allegorie, sondern direkte allegorische Gestalten aus A. zur Verwertung kommen. In noch höherem Maße gilt dies von der Maske Thomas Carews "Coelum Brittanicum"; hier treten die nun bereits öfters erwähnten allegorischen Figuren des Reichtums und der Armut nicht bloß auf, sondern werden uns auch bis ins Detail geschildert, wobei die Beschreibung analog der Aristophanischen ist. Plutus wird dargestellt als "an old man full of wrinkles, a bald head, a thin white beard, spectacles on his nose, with a hunch'd back and attired in a robe of cloth of gold". In dem folgenden Monolog spricht er sogar von seiner unumschränkten Macht, um die ihn wohl die Götter beneiden mögen. Der Schweiß der Menschen, die der Berge steile Gipfel erklimmen, das Erdinnere durchwühlen wegen des gleißenden Goldes, des Ozeans Wogen durchqueren wegen

der wertvollen Perlen, kurz vor Anstrengungen, Feuer, Schwert, ja Mord nicht zurückschrecken, wird auf seinem Altar als Opfer niedergelegt; selbst die Gottheit leidet darunter, da die Menschen ihn den Göttern voransetzen und ihm den Tribut der Anbetung zollen. Mercury meint darauf, daß auch die Götter seine Allmacht kennen und bekennen; so kannte ihn Jupiter, als er der Danae den Hof machte; Cupido trägt ihn an seines Pfeiles Spitze; die Götter haben ihn auch aus Furcht vor seiner Macht aus dem Himmel verbannt und hier auf Erden hat er bis jetzt nur Unheil gestiftet. Das ist nicht mehr bloß Aristophanisch, sondern scheint auf den ersten Blick eine direkte Anleihe aus A. zu sein. Doch steht Carew nach einer schönen Entdeckung von Dr. E. Wolff hier unter dem Einfluß Giordano Brunos, der seinerseits wieder zweifellos A. zum Vorbild hatte.

Unmittelbar nach Plutus tritt in derselben Maske Paenia auf "a woman of pale colour, large brims of a hat upon her head, through which her hair start up like a Fury; her robe is of a dark colour, full of patches; about one of her hands is tied a chain of iron, to which was fastened a weighty stone which she bears up under her arm". Sie spricht dann von ihrer Macht; alle, die nach Gold streben, sind ihre Untertanen; sie ist die Triebfeder alles Guten und Edlen wie auch alles Schlimmen; sie hat Anspruch auf den Himmel, da sie frei ist von den Sorgen und der beständigen Unruhe, die den Reichen quält. Später erscheinen noch andere allegorische Figuren in charakteristischen Kostümen wie Tyche (Fortune) oder Hedone (Pleasure).

Die allegorische Figur des Plutus tritt ferner auch bei Ben Jonson in seinem "Kings Entertainment" (Gifford VI, 445), wo der Dichter ja so recht seine klassische Bildung auskramt, auf. In dem mit allerlei allegorischen Figuren geschmückten Tempel, der uns hier vor Augen geführt wird, befindet sich auch Plutus neben der Friedensgöttin Irene.

Im Gegensatz zum Πλοῦτος des A. jedoch und der anderen griechischen Dichter, wie Theogenes, Lucian etc., wird er hier, ähnlich wie in dem bereits zu Beginn behandelten Staple of News als eine jugendliche Erscheinung dargestellt, und zwar ist er gedacht als ein reizender Knabe, entblößten Hauptes, mit gelocktem Haar, in strahlendem Kleide mit goldenen Stäbchen auf seinen Armen als Symbol des Reichtums. In ähnlicher Weise wird auch Irene plastisch geschildert mit allen möglichen symbolischen Insignien, so mit einer silbernen Traube auf den Schultern, die Hände voll reifer, strotzender Ähren, mit Olivenzweig und Lorbeerkranz als Zeichen des Sieges, des Segens und Überflusses. Diese Darstellung der Friedensgöttin ist so ziemlich analog der im Frieden des A., wenn auch etwas breiter und ausführlicher. Trygaios, der dieselbe unter Mitwirkung des Chors mit einem Tau endlich aus dem mit Steinen verschütteten Abgrund gehoben hat, begrüßt sie mit den Worten (v. 520):

„O hehre Traubenspenderin, wie begrüß ich Dich!"

Abgesehen von diesen allegorischen, an A. erinnernden Figuren in Kings Entertainment zeigen vor allem die Masken Ben Jonsons Aristophanisches Gepräge. In diesen gibt Jonson Proben seines Aristophanischen Charakters mehr als irgend ein anderer englischer Dichter. Castelain, der französische Kritiker, spricht sich diesbezüglich aus p. 353: "Jonson n'est pas seulement un Labiche ou un Scribe, qui aurait du style, c'est pour ainsi parler Aristophanes en prose." Die ernsten lyrischen Partien Jonsons sind vielleicht als Horazisch zu bezeichnen in ihrer würdevollen klassischen Zurückhaltung und Ruhe und teilen so nicht die glänzende Phantasie der Chöre eines A. Doch ist er in den lyrischen und beschreibenden Teilen seiner Masken auf ein höheres Niveau gehoben durch den stetigen moralischen Einschlag und seinen Sinn für die Würde des Dichters und

bringt so eine Gesamtwirkung hervor, die nicht bloß als phantastisch, die vielmehr in hohem Maße als phantasievoll zu bezeichnen ist. An derbem Epikurismus, der die Freuden des Daseins zu verstehen und zu würdigen weiß, an glänzender Kenntnis der Menschen und seiner Zeit kommt er sogar A. gleich.

"Moreover, in the rollicking energy of his lyrics of the gutter and his long prose harangues, the challenging insolence and swagger of Aristophanic parabasis is more than suggested Jonsons gusto, his vigour and virility are the most natural and unforced part of his genius." (Ward VI, p. 352.) Diese männliche Kraft war in den Masken, ja auf der Elisabethanischen Bühne überhaupt krampfhaft eingeschlossen; es hätte wohl eines Athenischen Dionysienfestes bedurft, um ihr Spielraum zur vollen Entfaltung zu geben. Diese Seite des Jonson'schen Genies kommt daher in seinen Masken nur gelegentlich zum Durchbruch; er kann daher nur Aristophanisch genannt werden, wenn man seine Masken insgesamt in Betracht zieht. Von diesen Masken enthält "The Masque of Metamorphos'd Gypsies", die dreimal vor König Jakob aufgeführt wurde, ein Beispiel obenerwähnter Gossenlyrik, die dem A. an Kraft und Urwüchsigkeit nicht viel nachsteht, nämlich "the ribald song of Cocklorrel, a song of the street, almost Aristophanic in lusty vigour" (Ward VI, 362). In einer anderen Maske erscheint der Gott Mercurius in echt Aristophanischer, komischer Darstellung.

Außer den Masken ist auch noch manche Komödie Ben Jonsons als echt Aristophanisch zu bezeichnen. Der englische Lustspieldichter hat eben A. durch und durch gekannt, so daß er nicht bloß Anleihen aus demselben machen konnte, was ja schließlich auch ein anderer, der nicht so sehr mit demselben vertraut ist, tun kann, sondern daß er mit der ganzen Art und Weise Aristophanischen Schaffens

auf vertrautem Fuße stand und gelegentlich etwas von dem genialen Geist des griechischen Dichters in seinen Lustspielen durchblicken ließ. So ist recht Aristophanisch in Bezug auf robuste Ausgelassenheit, derben Realismus und schamlose Obszönität sein "Bartholomew Fair", das Immanuel Schmidt treffend mit Goethes Jahrmarkt von Plundersweiler und Hofmiller mit den Acharnern des A. vergleicht; hätte Jonson, so meint letzterer, gar das Thema der Lysistrata aufgenommen, wie es in afr. u. mhd. Stoffen, in unseren Tagen noch in Anzengrubers Kreuzelschreibern geschehen ist, welch' außerordentliche Komödie hätten wir dann? Bartholomew Fair ist ein Beispiel des nacktesten Realismus und deshalb auch in Prosa geschrieben. Es ist ein Griff der Dichterhand ins volle Menschenleben, es sind Sittenbilder, welche der Dichter und Künstler nach der ihn umgebenden Wirklichkeit entworfen hat. Mit zynischer Behaglichkeit führt er uns die tierische und gemeine Natur des Menschen vor, selbst die Frauen sind von einer schamlosen Unsittlichkeit. In höchst genialer Weise benutzt er die Idee eines Jahrmarktes, um uns die Sitten, Fehler und Gebrechen des gemeinen Volkes, das er auch in dem den verschiedenartigen Berufsklassen entsprechenden Dialekt oder "slang" sprechen läßt, meisterhaft vorzuführen. Das Ganze bezeichnet auf diese Art den Höhepunkt der Entwicklung der "Comedy of Humours"; eine Fortsetzung in Prosa erfährt eine solche derbe und realistische Charakterdarstellung nur noch in Fielding, Smollett und Dickens. Aus diesen Gründen verdient dieses Lustspiel Jonsons mit Recht das Attribut Aristophanisch, wenn es auch weniger Spuren von Nachahmung der klassischen Vorbilder wie Plautus oder A. an sich trägt als irgend ein anderes.

Nach Aristophanischem Plane aufgebaut ist ferner Jonsons "Cynthias' Revels", das ja als eine komische Satire

auf den Hof und das Hofleben zu betrachten ist, in der die Torheiten, Nichtigkeiten und Lächerlichkeiten desselben von einem Censor dem öffentlichen wohlverdienten Spott preisgegeben werden. In diesem Court play, das ja im allgemeinen ziemlich langweilig ist, findet sich auch nach klassischem Muster die persönliche Satire, wahrscheinlich gegen Dekker.

Nach W. Süss p. 54 war sich Jonson, der viel belesene, seines dramatischen Vorbildes wohl bewußt. In dem Vorspiel zu seinem "Every Man out of his Humour" redet er über das zu agierende Stück unter anderem folgendermaßen:

Mitis: You have seen his play, Cordatus, pray you, how is it?

Cordatus: Faith sir, I must refrain to judge; only this I can say of it, 't is strange and of a particular kind by itself, somewhat like vetus Comoedia.

Es folgt dann eine Erörterung über die Geschichte der Komödie im wesentlichen nach den antiken Grammatikertraktaten, die dem Sprecher zu beweisen scheint, daß die freie Erfindungsgabe nicht durch Gesetze eingeengt werden darf, daß vielmehr "every man in the dignity of his spirit and judgement supplied something". Ähnliche Einlagen finden sich auch in dem Drama selbst eingefügt, von denen Süß eine anführt. Auf die Frage des Cordatus: Quid sit comoedia? gibt Mitis eine Definition derselben, und zwar eine negative zunächst, indem er darauf hinweist, daß bloße Liebesabenteuer wohl nicht als sujet genügen. Man kommt dann immer wieder auf den alten Cicero und seine diesbezügliche in De re publica ausgesprochene Definition zurück, nach der die Komödie eine "imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis" sein soll, eine Definition, die im Grunde Lenzens Ansicht von der Komödie „als dem Gemälde der menschlichen Gesellschaft" ausspricht. Daß

Jonson nach diesen klassischen Prinzipien seine Komödie Every Man out of his Humour dichtete, beweist er in der Einleitung zu derselben, in der er an das Publikum einen Prolog richtet, der dem A. in seinen ernsten und nüchternen Stücken alle Ehre gemacht hätte (siehe die Ausgabe von Gifford, Einleitung p. 46):

> "I fear no mood stamp'd in a private brow —
> When I am pleas'd t'unmask a public vice
> I fear no strumpets drugs, nor ruffians stab
> Should I detect their hateful luxuries."

Andere Lustspiele der Restaurationszeit mit ihrem nackten Realismus und ihrer oft unausstehlichen Obszönität, die wohl manchmal ein "speculum vitae et consuetudinis" der damaligen verlotterten Gesellschaft darstellen, zeigen nach Rapp echt Aristophanischen Charakter. Doch mag die derbe Obszönität eines Stückes ebensowenig wie die bloße Allegorie genügen, demselben das Attribut Aristophanisch zu geben; immerhin möchte ich jene Rapp'schen Vergleiche nicht ganz außer Acht lassen, da man gerade oft durch einen Vergleich erst ein richtiges Bild der Wirklichkeit erhält. Nach Rapp p. 155 ist The old Bachelor von Congreve wegen der derben Wirklichkeit Aristophanischer Natur. Die hervorstechendste und frechste Szene dieses Stückes ist eine Ehebruchsszene der jungen kraftstrotzenden Frau Laetitia des alten impotenten Tondlewife mit einem als Puritaner verkleideten Kavalier (IV, 3); diese Szene ist mit wirklich klassischer Frechheit gezeichnet, so daß man mit Abrechnung der Intrigue glaubt Aristophanes' buhlerische Weiber zu hören; diese und ähnliche Szenen waren aber damals auf der vollständig französischen Bühne gang und gäbe, ja fast zur Monomanie geworden. Wie Congreve gleicht auch Wycherly in seinem Hauptwerk, der Komödie "The Country wife", was Frechheit und Ausgelassenheit

anbelangt, A. (Rapp p. 249). Besonders wüst und ungenießbar gestaltet sich die letzte Szene dieses Stückes, wo die von dem wollüstigen Horner verführten Weiber auf seinem Zimmer zusammenkommen, um mit ihm wahre Orgien zu feiern, zu zechen und zu schreien zu einem Grade der Ausgelassenheit, wie sie seit A. nie wieder auf der dramatischen Bühne dagewesen. Die klassische Qualität des Gedichtes müssen wir anerkennen; doch hat dasselbe die Vorzüge und Fehler des Aristophanischen Possenspiels, die lyrische Trunkenheit läßt die plastische Lebenswahrheit, die wir im vorigen Stück bewundern mußten, nicht ganz zu ihrem Rechte kommen. Es sind nicht mehr bloße Engländer, die wir vor uns sehen, sondern exzentrische Karikaturen. — In Bezug auf ausgelassene Frivolität gleicht nach Rapp auch "The Captain" von Fletcher, ein haarsträubendes Lustspiel, den wildesten Ausbrüchen des Aristophanischen Geistes und zwar ziemlich auffallend, weil in diesem Stücke und in den „Wolken" des A. Kinder gegenüber ihren leiblichen Vätern sich Pietätlosigkeiten zu schulden kommen lassen, die wohl einzig in der ganzen Weltliteratur dastehen. Der Aristophanische Phidippides, der seinen Vater weidlich durchprügelt und ihm sogar noch die Berechtigung seiner Handlungsweise grobhöhnend zu beweisen sucht, hätte demnach sein empörendes Analogon in der englischen Lelia, dem Typus aller weiblichen Verworfenheit, die nicht genug, ihren Vater in bitterer Not mit barschen, unnatürlich hartherzigen Worten abgespeist zu haben, ihn schließlich noch zur Blutschande zu verführen sucht nach dem Grundsatz: Variatio delectat. Die Bedenken desselben widerlegt sie mit der schamlosen Argumentation: "Sir, 't is not against nature for us to lye together; if you have an arrow of the same Tree with your Bow — Is't more unnatural to shoot it there than in another?" Später allerdings benimmt sich der so insultierte Vater ebenso gemein wie seine würdige

Tochter, indem er letztere in schnöder Weise zu verkuppeln sucht. Wenn wir nun diese beiden krassen Fälle kindlicher Pietätlosigkeit durch einen Vergleich uns näher vor Augen rücken, so wird, fürchte ich, das englische Stück ungleich schlechter wegkommen; während nämlich in letzterem die Verkommenheit, das raffinierte Laster in der derbsten Nacktheit ihre Triumphe feiern, ist es im griechischen Stück die pure Dummheit, durch die es Strepsiades so weit kommen ließ, von seinem eigenen Sohn durchgeprügelt zu werden, so daß sich unser Mitleid mit ihm wohl mit Recht in uns regt.

Neben den Komödien sind in der englischen Literatur natürlich auch die Namen einiger Dichter hervorzuheben, die ihrer ganzen Veranlagung nach Aristophanischen Charakter haben und so zu einem Vergleich mit dem griechischen Dichter geradezu herausfordern. Es gehört ja dieser Abschnitt wie der vorige, wenn man scharf zusieht, eigentlich nicht in die Sphäre unserer Betrachtung, da ja hier von einem literarischen Einfluß nicht die Rede sein kann, trotzdem aber verdient er Beachtung wegen der oft sehr instruktiven Parallelen. So gleicht Heywood, der Autor der "Four Ps" dem A., insofern auch er, im Grunde konservativ, doch den Haß alles Schamgefühls mit einer großen Neigung persönlicher Freiheit in der Denk- und Ausdrucksweise vereinigt. A. zeichnet sich durch große Freiheit in seinen Ansichten und Meinungsäußerungen aus, die ganz gut vereinbar ist mit festen, religiösen und politischen Prinzipien. Heywood war ein orthodoxer römischer Katholik. Er betrachtete es als eine Torheit, sich mit der Kirche über Autoritätsfragen herumzustreiten, andrerseits aber sah er nicht ein, warum er über die unwürdigen Vertreter derselben, die Priester und Ordensmönche, nicht die Schale seines Spottes ausgießen sollte, wie es denn auch reichlich geschehen ist in seinen Interludien, The Four Ps und The

Merry Play between the Pardoner and the Frere. (Wards Dramatic Literature p. 134.)

Eine ebenso interessante wie instruktive Parallele zwischen den drei größten Lustspieldichtern der Weltliteratur Shakespeare, A. und Molière findet sich in Stapfers: "Shakespeare et l'Antiquité", und zwar in dem Abschnitt "L'Humour dans Sh., A. et Molière" p. 491 ff. Die Überlegenheit Shakespeares besteht darin, daß er das menschliche Leben vom Standpunkt der Ewigkeit aus betrachtet. Von A. unterscheidet er sich dadurch, daß er mit dem aggressiven Feuer desselben nicht die Leidenschaften und Vorurteile einer Partei mit Kurzsichtigkeit verbindet, von Molière hinwiederum, daß er sich nicht vor den Konventionen einer politischen und religiösen Einrichtung sklavisch beugt.

Nach Hettner p. 311 ff. wäre ein Vergleich des größten englischen Satirikers Swift mit dem griechischen Satiriker A. in manchen Punkten berechtigt. Swift ergreift in seinen "Gullivers Travels" so große Stoffe und behandelt sie mit einer solchen Meisterschaft, daß, wenn sein sprudelnder Humor nicht allzusehr durch gallichte Verbissenheit getrübt wäre, er unter allen Humoristen sich allein mit der phantastisch-satirischen Komik des A. vergleichen dürfte. Aber da tritt der gewaltige Unterschied zwischen den beiden Satirikern zu Tage. Swifts Lächeln ist nicht wie bei allen großen Humoristen, so besonders auch bei A. das milde und darum wohltuende Lächeln durch Tränen, sondern nur das unheimliche Gelächter schadenfroher Menschenverachtung. Es ist wohl unmöglich und auch überflüssig, zu einem solchen prägnanten, treffenden kritischen Urteil von so berufener Seite ein weiteres Wort hinzuzufügen.

Nicht ganz mit Recht wird Young Samuel Foote der englische A. genannt. Er bringt zwar wirkliche Personen, jedoch mit erfundenen Namen auf die Bühne, während A. wirkliche Personen mit wirklichen Namen wie Euripides

zum Gegenstand seiner Satire wählt. Dieser Grund, der in English Stage V, 609 angeführt wird, ist jedoch bei weitem nicht triftig genug und entspricht auch nicht ganz den Tatsachen; denn A. wählt neben wirklichen Namen wie Sokrates doch häufig auch fingierte Namen, um aktuelle Persönlichkeiten zu verspotten. Rapp p. 163 spricht hierüber seine Ansicht aus: „Samuel Foote (1717—77), komischer Schauspieler und Autor, soll sich durch Nachäffung von Persönlichkeiten Haß zugezogen haben als der englische A.“ Dies ist das landläufige, jedoch ziemlich nichtssagende Urteil, das wir auch in den meisten englischen Literaturgeschichten ausgesprochen finden. Das treffendste in dieser Hinsicht hat wiederum Hettner p. 475 gesagt: „Es heißt die Größe eines A. völlig verkennen, wenn man Foote den englischen A. genannt hat. Foote erreicht sein griechisches Vorbild weder an Tiefe der sittlichen Anschauung noch an Feinheit der Kunstform. Aber doch liegt jenem Vergleich mit A. die richtige Einsicht zu grunde, daß wir hier auf wirklich Aristophanischen Boden gestellt sind. Man ist wohl auf den Vergleich mit dem griechischen Dichter gekommen, weil Foote in seinen Stücken, 19 an der Zahl, ohne Ausnahme die persönliche Satire pflegte. Die Erklärer und Lebensbeschreiber des Dichters haben wie bei A. fast alle Namen aufbewahrt, die unter dieser oder jener Maske mit portraithafter Ähnlichkeit vorgeführt werden. Weiterhin ist auch bei ihm die Fabel der Stücke oftmals ziemlich schwach, die Lösung des Knotens gewaltsam und hastig. Aber er will wie A. im einzelnen immer das Allgemeine angreifen. Mit brennenden Farben malt er das Bild der allgemeinen menschlichen Schwächen und Torheiten. Und je weniger er sich in die straffe Einheit der Handlung und in die Grenzen zwingender Wahrscheinlichkeit bannt, desto derber und kräftiger sind seine Charaktere, desto schalkhafter, kecker und mutwilliger seine Launen.“ Zur Illustra-

tion dieser Gedanken kann ich es mir nicht versagen, zwei charakteristische Komödien Footes, in denen ich übrigens keine Spur von Nachahmung des A. entdecken konnte, zu streifen, nämlich "Nabob" und "The Maid of Bath". Ersteres ist ein herzlich schwaches Stück, in dem nur einzelne Typen und Charaktere scharf gezeichnet sind, so der reich gewordene Nabob Sir Mathew Mite, der mit seinem Reichtum auch die Liebe der jungen Sophie zu gewinnen hofft, dabei aber schlecht ankommt. Eine der Lieblingsspielereien des alten Nabob ist die bei ihm zur Manie gewordene Sammelwut, über die sich Foote köstlich lustig macht. Zweifellos spielt hier Foote mit dem fingierten Namen Nabob auf eine Persönlichkeit seiner Zeit an. In "The Maid of Bath" verfolgt der Autor einen berüchtigten Schürzenjäger seiner Zeit mit seiner Satire; der ebenso schmutzig-geizige wie gemeine Mr. Flint sucht die hübsche, aber etwas arme Mrs. Linnet unter Heiratsversprechungen zu verführen, gelangt aber ebensowenig zum Ziel wie Nabob. Die Protektrice der Sängerin Linnet, die ein ihrer Person angepaßtes, näselndes Englisch spricht, verlangt nach Aufdeckung der gemeinen Hintergedanken des alten Gecken Entschädigung von demselben, droht ihm das Gericht auf den Hals zu hetzen, ja ihn sogar in einer Komödie dem öffentlichen Spott preiszugeben mit den Worten (III, 1): "I got acquainted with Maister Foote, the play-actor: I wull get him to bring the filthy loon on the stage", was jedoch keinen Eindruck auf Flint macht. Pochend auf die Macht seines Geldes braucht er doch nichts in der Welt zu fürchten! Die soeben zitierten Worte der behäbigen Lady Cathrine Gold Stream weisen auf Foote als einen gefürchteten Satiriker hin. Dieser macht sich auch in dem Epilog des Stückes kein Hehl daraus, "Monsters" in der Art des Flint als Opfer seiner Satire auf die Bühne zu bringen, wie es auch A. in zahlreichen seiner Komödien getan hat, wenn er gleichsam

mit dem Finger auf diesen oder jenen deutete, seine Fehler und Laster mit unerbittlicher Satire durchhechelte. Wie A. bringt Foote nicht bloß Erdichtungen seiner Phantasie zur Darstellung, sondern wirkliche Vorfälle, Typen und Charaktere aus der Gesellschaft seiner Zeit, wie er ebenfalls im Epilog sagt:

"Ask us, why bring a private cause to view?
We answer with a sigh — because 't is true
For tho' invention is our Poets' trade
Here he but copies parts which others play'd."

Dasselbe könnte man auch von den Komödien des A., die übrigens auch oftmals einen recht losen Aufbau der Handlung und Lösung des Knotens zeigen, sagen. Diese paar Beispiele mögen genügen, um die Worte Hettners zu veranschaulichen.

Von verschiedenen Seiten wurde auch schon auf Fielding als den englischen Aristophanes hingewiesen; dieser Vergleich hat jedoch von den bisher genannten am wenigsten Anspruch auf Berechtigung.

In einem Artikel von W. Sichel in der Fortnightly Review, Oktober 1911, p. 681 wird der jüngst verstorbene Dichter Gilbert der englische A. genannt. Der Verfasser zeigt manche gemeinsame Züge in dem Schaffen der beiden Dichter auf. Bei dem praktisch veranlagten Engländer tritt auch mehr die praktische Seite in den Vordergrund. Gilbert übertrifft den attischen Dichter an Konzentration seiner Dichtungen. Die Lächerlichkeiten der Menschen, die dem Spotte preisgegeben werden, sind bei ihm wie bei A. immer noch sympathisch. Seine Charaktere haben Leben und sind nicht bloß Marionettenfiguren. Sein ganzes Werk bildet gewissermaßen ein "scherzo furioso" zur Tragikomödie des Lebens. Trotz dieser und anderer schönen Dinge, die in jener vergleichenden Studie gesagt werden, vermisse ich den springenden Punkt; der Hauptunterschied

nämlich, der uns auch veranlassen wird, einem Vergleich Gilberts mit A. ziemlich skeptisch gegenüberzustehen, ist nicht genügend hervorgehoben. A. fällt mit wuchtiger, derber Satire, die den blutigen Ernst hinter der Komik kaum verbirgt, über die öffentlichen und privaten Gebrechen her, Gilbert dagegen geht mit einem feinen Lächeln auf den Lippen, mit einer leichten, ich möchte sagen französischen Ironie an den Gegenstand seiner Satire heran. Am besten bekannt sind ja seine Operetten, die mit den leicht singbaren lyrischen Partien in den Kompositionen Sullivans große Popularität erlangt haben. Die Phantasie eines A. kommt aber vor allem auch in seinen reizenden Komödien zu ihrem Recht. Das lustige Land der Feen in "The Wicked World", das zwischen Himmel und Erde auf einer Wolke liegt, ist phantastisch genug, um an das Wolkenkuckucksheim des A. zu erinnern. Hier wie dort soll Freude, Friede und Glück fern vom Lande der Sterblichen herrschen. Wie Hoffegut und Ratefreund betreten auch Etais und Phyllon mit Staunen und Verwunderung dieses Land der Unsterblichen. Diese Idee Gilberts, Reisen in phantastische Wunderländer zur Unterlage einer ergötzlichen Satire zu machen, die wir übrigens in Swifts "Gullivers Travels" und im Cyrano de Bergeracs "Histoire comique des Etats et Empires de la lune" begegnen, findet sich außer in den „Vögeln" des A. namentlich in Lucians Wahren Geschichten. Das Lysistrata Thema ist in Gilberts "The Princess" verwertet, das an Tennysons Princess und Shakespeares Love's Labour's lost anklingt. Die Damen, die für immer den Männern Feindschaft geschworen haben, sammeln sich um die Prinzessin Ida, die Vorsteherin einer Damen-Universität. Die Männer stürmen mit Liebesseufzern, Blumen und Tänzen diese Akademie der Frauen, die auch anfangs wie Amazonen kämpfen, aber schließlich der Liebe nicht widerstehen können. Wir glauben manchmal Racines oder besser

noch Marivaux' süßes Liebesgeplauder zu hören. In "The Peer and the Peri" versetzt er dem englischen Parlament manchen tüchtigen Hieb. Wenn er auf diese Weise hochaktuelle brennende Fragen, wie die Frau und ihr Verhältnis zur Politik, in den Kreis seiner etwas leichten, französisierenden Satire zieht, so ist das ganz Aristophanisch; doch ist die Art der Behandlung seiner Themen, die allerdings manchmal wie ein fernes Echo Aristophanischer Ideen klingen, grundverschieden, so daß man ihn wohl nicht gut unter die direkten Nachahmer des A. wie Ben Jonson einreihen kann, sondern nur in mancher Hinsicht als geistesverwandt mit ihm zu betrachten hat. —

III. Zitate und Anspielungen auf Aristophanes.

Bis jetzt wurde von Nachahmungen des A., Dichtungen und Dichtern Aristophanischer Natur gesprochen; es erübrigt noch auf jene Autoren zu verweisen, die ihre Bekanntschaft mit dem griechischen Dichter durch Zitate, Anspielungen, Hinweise usw. kundgeben.

Wir finden in den "Gesta Romanorum" eine Reminiszenz an A.; in Kapitel 123: "Quod invencule sunt per parentes a luxuriosis cohercende et voluntati proprie non relinquende" wird von einer Frau erzählt, die unter Mitwirkung ihrer Mutter ihren Gatten, einen Soldaten, täuscht. Der plötzlich zurückkehrende Gatte überrascht seine Frau mit ihrem Liebhaber beim Gelage; dieselbe steckt in ihrer Bestürzung den Buhler ins Bett, kommt aber in äußerste Verlegenheit, wie der Mann, müde von der Reise, sein Bett herzurichten anordnet. Die geistesgegenwärtige Mutter schlägt vor, den Mann etwas hinzuhalten, indem sie demselben eine Decke zeigen, die sie während seiner Abwesenheit angefertigt hätten; inzwischen hat der Liebhaber Gelegenheit genug, sich aus dem Staube zu machen. In den Thesmophoriazusen des A. v. 498 ff. deckt Mnesilochos in der Weiberversammlung zur Verteidigung des angeklagten Euripides verschiedene Schandtaten der Weiber auf, die der Dichter in seinen Tragödien noch gar nicht berührt hätte; so hat er auch niemals noch gesagt, wie jene Frau

„Indem sie dem Mann den neuen Mantel am Lichte genau
Sehn ließ, wie er schön sei, ihren Liebsten, der drunter saß,
hat
Entschlüpfen lassen; seht noch niemals sagt er das!“

In den Gesta knüpft sich an diese Geschichte die gewöhnliche Moralisazio an, die uns hier nicht weiter interessiert. Es ist nun ausgeschlossen, daß der Verfasser dieser Gesta den griechischen Dichter gekannt hat, da er damals weder in einer Übersetzung noch Ausgabe noch nicht erschienen war. Er hat sie daher vielleicht aus einer italienischen Märchensammlung, wo ja derartige Geschichten in ähnlicher Variation immer wieder auftauchen. Letzten Ursprungs kann sie ja auf A. zurückgeführt werden.

Einen Hinweis auf A. finden wir ferner in Mores Utopia. Hythlodaeus, der Berichterstatter der Abenteuer, hinter dem natürlich der Autor selbst versteckt ist, hat das Griechische mit Leidenschaft studiert und nimmt, um die Mußestunden seiner nie endenwollenden Reise mit Kurzweil auszufüllen, lauter griechische Schriftsteller mit, die Lieblingsautoren Mores, dem ja bekanntlich von dem Gräzisten Grocyn zu Oxford seine Vorliebe für diese Autoren eingeimpft wurde, unter anderen Lucian, der die Bewohner von Utopia bezaubert, Aristoteles und Aristophanes. Das Wort Hythlodaeus selbst ist griechischen Ursprungs; siehe hierüber Jusserand p. 82: “En tête de l'Utopie une lettre adressée à Pierre Gilles ‘Hythlodaeus’ de ὑθλέω ‘conter des balivernes’ (cfr. Ar. Nuées v. 783) = Conteur de Balivernes était le seul voyageur qui eût jamais abordé au pays de Nulle-part.”

In ähnlicher Weise spielt der gelehrte Roger Ascham in seinem Scholemaster (1570), und zwar im 1. Buch in dem Kapitel: “Bringing up of youth” auf A. an. Er spricht von der Erziehung der Jugend fürs Leben — non scholae, sed vitae discimus — und weist auf A. hin als Beispiel, wie

auch von den Griechen schon eine solche Methode gepflegt wurde. Hier ist wohl auf A. im Gastmahl des Plato Bezug genommen.

George Puttenham jedoch in seiner Arte of English Poesie (1589 Chap. X) bezieht sich auf A., wie er sich in seinen Komödien dem Volke zeigt, nicht wie er im Gastmahl des Plato auftritt. Er spricht von den verschiedenen Namen, die die Alten den einzelnen Dichtungsgattungen beilegten. So sind die "comicall poets" solche, welche das Volk belustigen durch Schauspiele, in denen dargestellt werden "the common behaviours and maners of life of private persons and such as were the meaner sort of men". Unter letzteren ragte unter den griechischen Autoren wohl am meisten neben Menander A. hervor.

Ganz interessant ist weiterhin ein Zitat aus A., das wir bei Dr. Caius, und zwar in den Statuten des von ihm im Jahre 1572 gegründeten Caius College zu Cambridge finden. Er spricht unter anderem vom Meineid nach der Art Senecas; wenn einer von den jungen Männern, die auf die Statuten verpflichtet werden, dieselben aus Leichtsinn bricht, so ist das nicht schlimm; wenn aber einer absichtlich dieselben verletzt, so wird das als Meineid aufgefaßt und der Betreffende wird dimittiert. Wenn auch rauhe Härte, Erbitterung und Zorn nicht am Platze sind, so ist doch eine gewisse Disziplin nötig, weil es auch in der jetzigen Zeit noch viele gibt, die den von A. in den "Acharnern" v. 307 beschriebenen Spartanern gleichen, welche "Nor religious rite, nor plighted faith, nor attestation before the Gods can bind".

Der gelehrte Caius kannte demnach seinen A. ziemlich genau, wie wir dies auch von dem nicht minder gebildeten Francis Bacon anzunehmen berechtigt sind. In seinen von klassischen Zitaten gespickten Essays wird auch A., und zwar seine Ritter v. 195 erwähnt. Der Verfasser spricht

von Träumen, Prophezeiungen, deren Erfüllung und führt dafür verschiedene Beispiele an, unter anderem: "As for Cleon's Dreame, I think it was a jest. It was that he was devored of a long Dragon; And it was expounded of a Maker of Sausages, that troubled him exceedingly." Das Orakel, nicht der Traum lautet bei A.: „Doch wenn der schnabelgekrümmte, der lederne Aar mit den Fängen (Kleon) — Also den Drachen (Wursthändler) erpackt, den einfaltspinsligen Blutschlund, — Dann geht schmählich zu End Paphlagoniers Knoblauchsauce — Aber dem Dickdarmhändler gewährt viel Ruhmes die Gottheit, — So er es nicht baß achtet, hinfort noch Blutwurst zu verkaufen." Ein Diener legt das Orakel dahin aus, daß der Drache den Lederaar demnächst bezwingen werde, wenn er sich beschwatzen lasse. Daß A. damit dem Kleon, den er haßte, einen tüchtigen Hieb versetzen wollte, ist klar. Bacon, der dieses Orakel für eine witzige Erfindung des griechischen Dichters hält, stellt es den anderen, ernsten Weissagungen gegenüber.

Daß der seine Zeitgenossen an klassischer Gelehrsamkeit weit überragende Burton in seiner "Anatomy of Melancoly" des öftern auf unseren Dichter Bezug nimmt, ist nicht zu verwundern. Gleich zu Beginn seines Werkes p. 6 spricht "Democritus to the Reader" von der Melancholie: Er war nicht wenig heimgesucht von dieser Krankheit, die er nur nach dem Grundsatz: „Gift braucht Gegengift" heilen konnte. "I would comfort one sorrow with another, idleness with idleness, ut ex viperâ Theriacum make an Antidote out of that which was the prime cause of my disease. Or as he did, of whom Felix Plater speaks (Observat. I) that thought he had some of Aristophanes frogs in his belly still crying Brecc ckex, coax, coax, oop, oop and for that cause studied physick seven years and travelled over most part of Europe to ease himself." Dieser Felix Plater,

ein Sohn des englischen Gelehrten Thomas Plat(t)er, war ein berühmter Arzt, ein Erneuerer der medizinischen Wissenschaft, besonders der Anatomie auf der Universität Basel, wohin sein Vater bereits übergesiedelt war.

p. 72 spricht Burton von den Kommentatoren der Klassiker "mad men who inter stercora ut plurima versantur", die mit ihren ewigen "Deleaturs, alii legunt sic, meus codex sic habet", mit ihren "postreme editions, annotations, castigations etc." die Bücher verteuern, sich selbst lächerlich machen und niemand irgendeinen Nutzen erweisen. "Yet, if any man dare oppose, or contradict, they are mad, up in arms on a sudden, how many sheets are written in defence, how bitter invectives, what apologies!" Am Rande findet sich dann hierzu die Bemerkung: "Aristophanes Ranis." Daraus, daß er gerade die Frösche als typisches Beispiel anführt, kann man ersehen, daß dieses Stück, und zwar jedenfalls der berühmte Dichterwettstreit zwischen Äschylus und Euripides seiner Zeit viel Staub aufwirbelte und zu Schwierigkeiten und Meinungsverschiedenheiten in der Auffassung und Interpretation Anlaß gab. Die Ansichten der gelehrten Interpreten waren eben damals ebenso gespalten wie in unseren Tagen.

p. 73 spricht er von den Licht- und Schattenseiten jedes Menschen, keiner ist vollkommen, bei jedem zeigt sich die Kehrseite, Le revers de la Medaille; er fährt dann in seiner geschwätzigen, oft nichtssagenden Weise — es sind eine Menge von Gemeinplätzen, die er ausspricht — fort: "I will say nothing of their diseases, emulations, discontents and such miseries; let poverty plead the rest in Aristophanes Plutus." Er will offenbar sagen: Laßt nur die Armut im Plutus den Rest erzählen; "plead" gebraucht er, weil es sich um den polemischen Dialog zwischen Chremylus und der Armut handelt, Plut. v. 559 ff.: Armut zu Chremylus: „Sieh, die von dem (Reichtum) sind stets Podagristen —

Schmeerbäuchige Herrn, dickwadig und träg und schwimmend im eigenen Fette — Die von mir sind schlank, wie die Wespen behend und im Felde den Feinden ein Schrecken."

p. 116 behandelt Burton die Causes of Melancoly, und zwar subsect. 12 die Φιλαργυρία, die covetousness, eine "quarumlibet rerum inhonesta et insatiabilis cupiditas". Austin vergleicht die Habsucht mit der Hölle (Avarus vir inferno similis est), deren Qual sich in beständiger Furcht, Gefahr und Angst äußert. "Timidus Plutus, an old proverb; As fearful as Plutus: so doth Aristophanes and Lucian bring him in fearful, still, pale, anxious, suspicious and trusting no man." Diese Beschreibung ist der Aristophanischen analog, nach der er dargestellt wird als äußerst ängstlich und unsicher (v. 203).

p. 156 spricht er vom Reichtum, dem Spender alles Glücks und der Armut, dem Urgrund alles Übels (nach dem Aristophanischen Dialog zwischen Chremylus und der Armut): "to be poor is to be a knave, a fool, a wretch, a wicked, an odious fellow; they are borne to labour, to misery, to .... andas Chremilius in A. 'salem lingere, lick salt'." Auf dem Rande findet sich hiezu Plaut. act. IV; jedenfalls soll dies Plut. heißen, da sich auch im Plutus die angeführte Stelle findet. Es nimmt uns nicht wunder, daß Burton diesen Gemeinplatz in Form des großen Panegyrikons auf das liebe Geld benützt und dabei auf sein klassisches Vorbild verweist.

p. 337 spricht er von den "Remedies against Discontents, against Poverty and Want". In einem Gemeinwesen können nicht alle gleich sein, es muß soziale Unterschiede geben. "If all should be Croesii et Darii, all idle, all in fortunes equall, who should till the land? We should be starved for company, as Poverty declared at large in Aristophanes Plutus and sue at last to be as we were first." Im

Plutus erklärt die Armut v. 517: Wenn der sehend gemachte Reichtum sich den Menschen anbietet, wer wird dann noch im Felde arbeiten mit furchendem Pflug? Da keiner mehr irgendwelche Arbeit verrichten würde, sondern sich die gebratenen Tauben in den Mund fliegen ließe, würden bald die Menschen trotz ihres Reichtums zugrunde gehen.

p. 356 spricht Burton von den "Repulses, Abuses, Injuries etc.". Als Beispiel, wie man zugefügtes Unrecht geduldig ertragen oder vielmehr einfach ignorieren soll, verweist er auf Sokrates, der in den Wolken von A. so hart mitgenommen wurde: "Socrates was brought upon the stage by A. and misused to his face; but he laughed as if it concerned him not." Dieselbe Anspielung finden wir übrigens öfters in der englischen Literatur, so bei dem Dramatiker John Ford, und zwar in der als Appendix an seine Werke angefügten Linea Vitae (line of life); hier spricht er unter anderem davon, daß gerade moralisch gute Männer dem Neid und der Verleumdung ihrer Mitmenschen ausgesetzt sind; die Waffe gegen solche gehässige Angriffe ist das gute Gewissen. Als Beispiel wird verwiesen auf "Socrates, a good man, if a mere moral man may be termed so — being scurrilously by A. the poet in Comoed. Νεφέλαις derided before the people, answered: 'If their alleged imputations be true, we will amend them; if false they pertain not to us.' Diog. Laert. in vita Socrat."

Nach diesem kleinen Intermezzo zurück zu unserem Burton; p. 379 gibt er von den Heilkräutlein (Simples) zur Heilung der Melancholie vor allem Hellebor (black Hellebor) als ein allgemein beliebtes Arzneimittelchen des Altertums und Mittelalters an. Diese „Nieswurz" wird auch in Aristophanes Wespen genommen v. 1489. (Vergleiche auch die ausgezeichnete "Aristophanes Concordance" v. Dunbar.) Hier rät der Sklave Xanthias dem tanzlustigen Kleobold,

„dem die Gelenke sich gebahren, fahren im Takt, die Nase laut schnaubt und blast und das Rückgrat baß dröhnt", Nieswurz zu nehmen, jedenfalls als Mittel gegen die Verrücktheit, die nach Vermutung des Sklaven in seinen Herrn gefahren ist und die bereits „schnurstracks anhebt". Daß Hellebor Wahnsinn heilt und die Sinne wie den Verstand schärft, ist übrigens eine tausendfach berichtete und verwendete Sache; so finden wir es auch angewendet in dem später noch zu behandelnden Stück The Muses' Looking glass, V, 3. Apollo soll die beiden epidemisch gewordenen Krankheiten "ignorance and sin" heilen; "many receipts he thought upon, as to have planted hellebor in every garden".

Literarhistorisch interessant ist die Stelle p. 410, wo die Rede ist von der Love-Melancoly. Burton sagt dort, er habe die keuschen Ohren des Lesers mit dem, was er hier über die Liebe geschrieben, nicht beleidigt, wie manche französische und italienische Autoren in ihrer modernen Sprache jüngst getan hätten, oder gar einige unserer ersten lateinischen Schriftsteller Zanches, Burchardus etc., die Rivet anklagt, lasziver zu sein als A. in seiner Lysistrata.

Wenn Burton p. 434 auf A. als den Schöpfer eines bekannten Liebesmythus hinweist, so ist damit nicht A. in seinen Lustspielen gemeint, sondern A., der im Gastmahl des Plato auftritt und die Geschichte von der Spaltung der ursprünglich vierbeinigen Menschen erzählt. Dieselbe findet sich nebenbei bemerkt auch in Swifts "Contributions to the Examiner" (Swift, Bohns Library IX, p. 202). Derselbe A. ist auch p. 435 gemeint, wo Burton von der Macht der Liebe spricht; der Liebesgott ist ein unbezwinglicher Herrscher, obwohl ihn A. herabsetzt und behauptet, er sei mit Verachtung aus dem Rate der Götter ausgestoßen worden.

p. 577 spricht er von der Cure of Love-Melancoly. Ein Mädchen muß sich beizeiten einen Freier suchen, um nicht

sitzen zu bleiben. "An old fellow" dagegen, "as Lysistrata confesseth in Arist. etsi sit canus, cito puellam, virginem ducat uxorem, and 't is no newes for an old fellow to marry a young wench; but as he follows it, mulieris brevis occasio est, et si hoc non apprehenderit, nemo vult ducere uxorem, expectans vero sedet." Wer kümmert sich um eine alte Jungfer, sie mag wohl dasitzen? Es ist dies bloß eine lateinische Wiedergabe der Aristophanischen Verse, Lysistrata v. 590 ff.:

Lysistrata: Das eigene Leid ich vergeß', wenn die Mädchen ich seh', die im Kämmerchen still hinaltern, das rührt mich im Herzen.
Probulos: Was? Altern die Männer denn nicht gleichfalls?
Lysistrata: Bei Gott, nicht ist es dasselbe.
Wenn der Mann heimkehrt, wie ergraut er auch ist,
Bald führt er die holdeste Braut heim,
Doch schnell ist die Jugend des Weibes dahin
Und sobald sie diese verpaßt hat
Dann will niemand mehr werben um sie,
Dann sitzt sie und blättert im Traumbuch.

Burton hat das lateinische Zitat wohl aus der lateinischen Übersetzung des A. von Erasmus und Grocyn genommen.

W. Webbe kommt in seinem Discourse of English Poetrie (1586) bei dem Abschnitt über die Komödie auch auf unseren Dichter zu sprechen. Die Komödienschreiber, die bald nach Homer auftraten, konnten sich nicht lange halten "for scoffing too broade at mens manners and the privy revengements which the Poets used against their ill willers. Among these were Eupolis, Cratinus and Aristophanes." Die Zusammenstellung dieser drei Namen stammt aus Horaz, der den bekannten Hexameter gedichtet hat: "Eupolis atque, Cratinus, Aristophanesque poetae." p. 69 (E. Reprints) spricht Webbe von dem Ursprung der Komödie und ihrer allmählichen Entwicklung. "They began to invent

new persons and new matters for their Comedies, such as the devisers thought meetest to please the people vaine. And from these they began to present in shapes of men the natures of vertues and vices and affections and qualities incident to men as Justice, Temperance, Poverty, Wrathe, Vengeance, Slouth, Valiantness and such like as may appear by the ancient works of Aristophanes." —

Eine für uns äußerst wichtige Anspielung finden wir in Ben Jonsons bekanntem und oft zitiertem Gedicht: "To the Memory of my beloved, the Author Master William Shakespeare", in dem sich unter anderem folgende Verse vorfinden:

"The merry Greek, tart Aristophanes,
Neat Terence, witty Plautus now not please
But antiquated and deserted lie
As they were not of Nature's family."

Doch standen die lateinischen Autoren an Bedeutung und Ansehen immer noch den alten griechischen voran. Ich möchte nur auf Shakespeare verweisen, der "small Latin and less Greek" konnte. Daß jedoch Jonson, von dem obiges Gedicht stammt, eine ganz eingehende Kenntnis der Werke des A. besaß, geht vor allem auch daraus hervor, daß er sogar ein Scholion zu A. in seiner "Masque of Blackness" verwendet. Die Scholien zu A., die neben denen zu Homer die ältesten sind, haben nach Saintsbury I, p. 76 nur in formeller Hinsicht, für die Sprache, das Metrum, den Text Bedeutung, inhaltlich, was literarische Kritik anbelangt, sind sie ziemlich wertlos. Sie waren schon mit der Aldina trotzdem unter starker Betonung ihres Wertes zugänglich gemacht worden. So benützt also Jonson in jener an abstruser Gelehrsamkeit reichen Maske, um den Eindruck des Geheimnisvoll-Feierlichen noch zu erhöhen, das Scholion zu den Wolken v. 750 "ὥσπερ κάτοπτρον κἀτα τροίην ἔχων", in dem von einer gelehrten, naturwissenschaftlichen

Spielerei des Pythagoras die Rede ist. Seine Aethiopia spricht in Anlehnung an diese Stelle:

"Niger be glad; resume thy native cheer
Thy daughters labours have their period here
And so thy errors. I was that bright face
Reflected by the lake in which thy race
Read mystic lines, which skill Pythagoras
First taught to men, by a reverberate glass."

Das betreffende Scholion ist bei Hofmiller, p. 84 näher einzusehen; es würde für uns zu weit führen, näher darauf einzugehen. Ich möchte vielmehr auf ein Zitat aus dem Plutus des A. hinweisen, das sich in Jonsons "The Devil is an Ass" V, 6 findet; Fitz dottrel hat die Rolle eines vom Teufel Besessenen übernommen und spricht in fremden Zungen. Auf Aufforderung des Merecraft: "Speak sir, some Greek, if you can" stößt er das folgende Zitat aus Plut. v. 855 ff. aus:

"Οἴμοι κακοδαίμων
Καὶ τρισκακοδαίμων, καὶ τετράκις καὶ πεντάκις
Καὶ δωδεκάκις καὶ μυριάκις."

Psychologisch interessant ist vielleicht, warum gerade dieses Zitat des griechischen Dichters dem englischen in den Kopf fährt. Es ist etwas alltägliches, daß Jammernde oft in etwas übertriebenen Ausdrücken über ihr Leid klagen; die Art und Weise jedoch, wie der Sykophant im Plutus dieses Weh über sich ausspricht, ist etwas außergewöhnlich; es ist daher leicht verständlich, daß gerade eine solch' außergewöhnliche Art der Selbstverwünschung sich viel eher dem Gedächtnis einprägte und bei gegebener Gelegenheit zum Ausdruck kommen mußte.

Riedner meint in seinem Buch "Spensers Belesenheit", daß auch Spenser den A. gelesen hat, und zwar glaubt er dies aus Faire Queen I, V, 50 schließen zu dürfen; hier wird nämlich von einem schönen Weib Stheneboea berichtet, die

sich mit einem Strick aufhängte "for wanting of her will". In den Fröschen des A. v. 1082 ff. nimmt Stheneboea Schierlingstrank zu sich, um „der Schande zu fliehen, der sie Bellerophon preisgab". Da Art und Weise sowie Motiv des Selbstmordes bei Spenser etwas anders berichtet wird wie bei A., so wird es wohl noch eine andere uns unbekannte Version dieser Geschichte gegeben haben, aus der wohl Spenser zunächst geschöpft haben mag; vergleiche hiezu Zenkers' Boeve-Amlethus, der die Sage von Bellerophon und Stheneboea ausführlich bespricht. Immerhin wäre dem sehr gelehrten Spenser, der ja auch (verlorene) Komödien geschrieben hat, eine Kenntnis des A. wohl zuzutrauen. Lohr sagt auf p. 9 seiner literarhistorischen Untersuchung über Richard Flecknoe: „Flecknoe konnte Briefe schreiben und zitiert recht häufig Klassiker, unter anderem auch Aristophanes." Leider konnte ich keine Flecknoe-Ausgabe zwecks näherer Untersuchung erhalten. Bei dem bereits behandelten Dichter Randolph finden wir manche Anspielungen auf A.; so verweist er in The Muses' Looking glass IV, 5, einem Stück mit didaktischer Tendenz und allegorischen Figuren, auf A.; es tritt Bomolochus, ein eingebildeter, ekelhafter Tropf, die Folie zu dem derb-dummen Bauerntölpel Agroicus, auf und hat auf alle Lobpreisungen von seiten des Colax in der ganzen fünften Szene nur die Erwiderung O, O, O!

So Colax: Hail sacred wit! Earth breeds not bays enough
to crown thy spacious wit.
Bom.: O, O, O!
Col.: Cratinus, Eupolis, Aristophanes — Or whats oever
other wit did give
Old comedies the reins and let her loose — To stigmatise
what brow she pleas'd with slander
Of people, prince, nobility, all must yield — To this triumphant brain.

In ähnlichen präzisen und treffenden Worten findet sich eine Anspielung auf A. in dem Gedicht Edward Fraunces' an Randolph, "his dearest friend, the Author after he had revised his Comedy" (The jealous Lovers). Fraunces meint, Randolph hätte diese seine beste Komödie nicht vor dem breiten Publikum zur Unterhaltung aufführen sollen, sondern nach seiner Ansicht: "It were more fit it should impaled lie — Within the walls of some great library; — That if by chance, through injury of time Plautus and Terence, and that fragrant tyme — Of Attic wit should perish, we might see — All those reviv'd in this one Comedy — The jealous Lovers." Ein größeres Lob hätte er allerdings dem Verfasser dieser Komödie nicht spenden können; ob jedoch dieses Randolph'sche Stück Ersatz für die Komödien des attischen Satirikers böte, kann mit Recht in Frage gestellt werden; diese Dedikation scheint demnach eine etwas übertriebene Schmeichelei dieses Fraunces zu sein.

Einen weiteren Hinweis auf A. entdeckte ich in der Areopagitica Miltons, und zwar an jener Stelle, wo er sich wegen der Schärfe seiner Angriffe rechtfertigt und zur Verteidigung auf die Komödien der alten Lustspieldichter verweist, die keiner Überlieferung zufolge je unterdrückt wurden, wenn auch deren Aufführung verboten war (unter Perikles); daß Plato die Lektüre des A., des ausgelassensten von ihnen allen, seinem königlichen Schüler Dionysius empfahl, ist allgemein bekannt und mag seine Entschuldigung finden, wenn man bedenkt, daß der hl. Chrysostomus, wie man erzählt, denselben Autor nachts so intensiv las und studierte, daß er die Kunst besaß, in den Stil seiner erhebenden Predigten gelegentlich possenhafte oder wuchtige Aristophanische Wendungen einzuflechten.

Thomas Rymer, der berüchtigte, rationalistische Kritiker des 17. Jahrhunderts, macht sich einmal in seinen

Essays II, 229 über den rohen Ton in Othello lustig und zieht zum Vergleich A. heran, der Männer wie Nikias in den Rittern als Diener verkleidet auftreten läßt, sie betrunken darstellt, damit sie ohne Anstoß zu erregen und ohne Rückhalt die Geheimnisse des Staates und die Schurkerei der Minister offenbaren können. In seiner Short view of Tragedy — The tragedies of the last age considered (1678) — das ja wegen der pedantisch-böswilligen Kritik einen Sturm der Entrüstung hervorrief, spielt er auf Äschylus an, den A. auf die Bühne brachte, weil er Niobe zwei oder drei Akte hindurch auf der Bühne sein ließ, ehe sie ein Wort sprach. Bragmantio, mit dem er sich eben beschäftigt, verfällt in das andere Extrem, seine Worte fließen in Überfluß dahin, kein Butterweib könnte geschwätziger sein. Rymer zeigt in diesen kurzen Anspielungen, daß er A. gut gekannt hat, andererseits gibt er aber dadurch auch seine pedantische, einseitige und engherzige Art kund, an Kleinigkeiten herumzunörgeln.

Einen weiteren Hinweis fand ich in "An Apology for the Life of Mr. Colley-Cibber, written by himself", wo er seine eigenen Fehler und Schwächen schildert (Ausg. v. Robert N. Lowe p. 39). Nachdem er seine Ansicht ausgesprochen hat, daß der Satire nicht mehr Freiheit gestattet sei wie der Komödie, daß sie ebenfalls eingeschränkt sei durch die Gesetze der Sitte und Gerechtigkeit, fährt er fort: "Let Juvenal and Aristophanes have taken what liberties they please, if the Learned have nothing more than their Antiquity to justify their laying about them at that enormous rate, I shall wish they had a better excuse for them!" Als eine solche "liberty" wird er wohl die Verhöhnung des Sokrates in den Wolken, die ja auch von Plutarch verdammt wird, betrachtet haben. Eine Scheidung der Satire von der Komödie, wie sie Cibber oben macht, ist übrigens verfehlt, da beide bei dem angeführten A. unzertrennlich miteinander verbun-

den sind. Damit hat er ja recht, daß Klassizität kein genügender Entschuldigungsgrund für die frivole und laszive Satire des A. ist. Aber warum ihn überhaupt entschuldigen und beschönigen? Nehmen wir ihn doch, wie er ist und suchen ihn und seine Komödie aus seiner Zeit heraus zu verstehen! Für den Engländer war eben A. ein unverdauliches Gericht, selbst für den in vieler Hinsicht kongenialen Swift. In einem Gedicht dieses Satirikers an Sheridan (To Dr. Sheridan 1718), den Freund Swifts und Großvater des Dramatikers Sheridan, begegnen wir den folgenden charakteristischen Versen, mit denen dieses Poem beginnt:

"What e'er your predecessors taught us
I have a great esteem for Plautus
And think your boys may gather therehence
More wit and humour than from Terence
But as to comic Aristophanes
The rogue too vicious*) and too profane is."

Die beiden letzten Verse werden auch in Meredith's Essay on Comedy zitiert, allerdings ziemlich ungenau, da der zweite Vers lautet: "The dog too witty and too profane is." Swift, der in seiner furchtbaren Satire selbst manchmal das Maß überschreitet, vertritt hier mit seinem negativen Urteil den steifen, maßvollen, konventionellen Engländer. Dabei beschäftigte er sich trotzdem gern mit dem griechischen Satiriker, wie wir aus Journal to Stella, Letter XV, London Febr. 2. 1710/11 zu schließen berechtigt sind; es heißt dort: "This morning Mr. Ford came to me walk into the city, where he had business and then to buy books at Batemans'; and I laid out one pound five shillings for a Strabo and Aristophanes and I have now got books enough to make me another shelf" (Bohns Library II, p. 111). In

*) Variante: bawdy (III. Bd. der Aldine Ed. der Gedichte Swifts, London 1903, p. 239 ff.).

"The Conduct of the Allies and of the late Ministry in the Beginning and Carrying on the Present War" hatte sich Swift manche gehässige Bemerkung gegen die Königin Anna erlaubt. Diese Schrift rief in den Whigkreisen begreiflicherweise große Erbitterung hervor und es erschien bald nachher eine Antwort darauf in Form eines Pamphletes mit dem Titel: "The Allies and the late Ministry Defended." Die Aussage, die Königin hätte vor ihrem Gefolge fliehen müssen, bezeichnet der Verfasser als eine ganz infame Lüge. Um den Grad dieser gemeinen Verleumdung zu charakterisieren, bedient er sich einer Reminiszenz aus A.: "The sausage-maker in A., though he could mix, jumble and compound with great dexterity; when he would give a specimen of his abilities in impudence and lying could say nothing that comes up to this." (Bohns Libr. V. p. 102 Anm.) Unter dem "sausage-maker" ist der Wursthändler in den Rittern zu verstehen, der „alles durcheinander rührt und hackt wie Haché und die Wurst stopft, pfeffert und salzt, hundsföttische Stimme, schofle Geburt und gemeinen Straßenwitz" besitzt; dieser Wursthändler, dem nach Aussage eines bereits früher erwähnten Orakels die Volksherrschaft zufallen soll, sucht durch alle erdenklichen Gemeinheiten und lügnerisch erfundenen Schamlosigkeiten seinen Gegner und Rivalen, den Paphlagonier, noch zu überbieten. Der Verfasser des Pamphlets, bei dem der ganze Parteienhaß hier zum Ausbruch kommt, konnte wohl keinen besseren Vergleich zur Bezeichnung einer unverschämten Lüge wählen als den mit den brutalen Verleumdungen in dem hitzigen Wortgefecht zwischen dem Wursthändler und dem Paphlagonier.

In Swifts "Gullivers Travels", und zwar in "A voyage to Laputa" ruft Laputa, "a flying or floating island" mit der Hauptstadt Lagado, wo die großen Mathematiker und Naturwissenschaftler wohnen, wo man, weg von allem Irdi-

schen, die Musik der Sphären hört und versteht, in uns die Erinnerung an die „Wolken“ des A. wach, und zwar an die Denkanstalt des Sokrates, der selbst in einem Korbe sitzend in der Luft hin- und herschaukelt und dabei über die tiefsten Probleme, die für A. die lächerlichsten Dinge der Welt sind, hinbrütet. Die Manier, wie Swift dort über die Mathematiker, Astronomen usw. mit seiner Satire herfällt, klingt nicht undeutlich an die Art des A. an, Sokrates, der den Naturwissenschaften neue Bahnen wies, als den albernsten Menschen darzustellen; beide Satiriker hatten eben keinen Sinn für den Fortschritt, für die ewig neuauftauchenden Probleme der Wissenschaften, so daß sie glaubten, sich über solche Dinge lustig machen zu dürfen.

Außer Swift weist auch der gleichzeitige Pope einigemale auf den griechischen Dichter hin. In einem Briefe in Versen an Henry Cromwell sagt er, der Adressat habe gar keinen Grund, beleidigt zu sein; Cromwell sei ebenso herb und scharf wie Cato Censor, zweimal mehr diesem gleich als er dem Aristophanes. Cromwell hatte wohl Popes bittere Satire mit der des A. verglichen. In einem anderen Brief in Prosa an den Duke of Buckingham handelt es sich um den damals viel Staub aufwirbelnden Streit über die Vorzüge der Alten oder Modernen. Der Verfasser kommt dabei auf Mme Dacier, die soeben den A. übersetzt hat, zu sprechen und gibt in ziemlich rückhaltsloser Weise seine Ansicht kund: “I cannot think quite so highly of the lady's learning, though I respect it very much. There ist no depth at all of learning in the remarks upon Terence, Plautus or (where they were most wanted) upon A.; only the Greek scholia upon the latter are some of the best extant.” Im Gegensatz zu Saintsbury, der den Scholien wenig Wert beimißt, sieht Pope gerade in diesen wichtige Bemerkungen und Anmerkungen zu A.

Daß auch der berühmte Philosoph Thomas Hobbes sich

mit unserem Dichter beschäftigt hat, können und dürfen wir aus einer Stelle in der Widmungsepistel zu den "Elements of Philosophy", die ursprünglich lateinisch geschrieben sind, schließen. (Vergl. die Ausgabe der "English Works" von Sir William Molesworth, I, p. X, London 1839.) Hobbes spricht hier von der scholastischen Theologie und sagt: ".... instead of the worship of God, there entered a thing called 'school divinity' walking on one foot firmly, which is the holy Scripture, but halted on the other rotten foot, which the Apostle Paul called 'vain' and might have called 'pernicious philosophy', ... It is like that 'Empusa' in the Athenian comic poet, which was taken in Athens for a ghost, that changed shapes, having one brazen leg, but the other was the leg of an ass, and was sent, as was believed, by Hecate, as a signe of some approaching evil fortune." Die Anspielung geht auf „Frösche" v. 295 ff., wo von einem solchen unheimlichen Wesen die Rede ist.

In einer "Dissertation upon play-things" werden die Unterweisungen des Cornelius Scribblerus über Spiele und Spielzeuge niedergelegt, die von seinem Sohn gebraucht werden sollen. "Neither cross and pile, nor ducks and drakes are quite so ancient as handy-dandy", obwohl Macrobius und St. Augustinus die erstgenannten aufzeichnen, Minutius Felix die letzteren beschreibt; "handy-dandy" wird von Aristoteles, Plato und Aristophanes erwähnt. Vermutlich ist hier A. im Gastmahl des Plato gemeint, der sich ja früher schon einmal über die Jugenderziehung zu Athen geäußert hat.

In Addisons "Spectator" No. 463 vom 22. August 1712 finden wir einen Hinweis auf A. Der Briefschreiber spricht von Armut und Reichtum, den Ursachen von Tugend und Laster, er zieht die Gefahren der beiden in Betracht, das beste scheint ihm der Mittelweg. Den Schlußteil seines Briefes füllt er mit einer sehr hübschen Allegorie aus, die

von dem griechischen Lustspieldichter A. in eine Komödie umgearbeitet ist. Ursprünglich erscheint sie als eine Satire gegen die Reichen, obwohl sie in manchen Teilen, wie die vorhergehende Abhandlung, eine Art von Vergleich zwischen den Vor- und Nachteilen von Reichtum und Armut bildet. Es folgt dann eine knappe, jedoch sehr gute Inhaltsangabe des griechischen Plutus. Die Moral von dieser Geschichte sei für die Athener doppelter Natur gewesen: "first as it vindicated the conduct of Providence in its ordinary Distribution of Wealth and in the next place as it shewed 'The great Tendency of Riches' to corrupt the Morals of those who possessed them."

Interessant ist noch der Passus über die "Comical Dramatists of the Restoration" in Macaulays "Critical and Biographical Essays". Macaulay ist der Ansicht, daß kein Werk, das irgendeinen Einfluß auf den menschlichen Geist ausgeübt hat oder auch den Charakter irgendeiner wichtigen literarischen oder politischen Epoche illustriert, verschwinden sollte; das verlangt vor allem die freiheitliche Erziehung des englischen Volkes, das keine moralischen Skrupel in dieser Hinsicht dulden darf. In den athenischen Komödien nun finden sich kaum zehn fortlaufende Zeilen, ohne irgendeine obszöne Stelle, bei der Rochester, den er in seiner "History of England" I, 125 "a zealous champion of the Crown and of the Church" nennt, nicht erröten würde. Diese athenischen Komödien wurden illustriert, mit Anmerkungen versehen und neugedruckt von der Pitt & Clarendon Press unter der Leitung einiger auserwählter, von den Universitäten aufgestellter Männer. Jedes Jahr nun werden die vornehmen, jungen Männer im Königreich von Bischöfen und Professoren der theologischen Fakultät aus Werken wie der "Lysistrata" des A. (sic!) oder der VI. Satire des Juvenal geprüft. Mit feiner Satire, bei der jedoch der Parteienhaß unverkennbar ist, weist der englische Kri-

tiker dann auf den sonderbaren, fast lächerlichen Widerspruch hin in der Idee dieser hochwohlweislichen Examinatoren, den Prüfling zu belobigen wegen seiner genauen Bekanntschaft mit Schriftstellern, im Vergleich zu denen die loseste Erzählung Priors "The Ladle" noch bescheiden genannt werden darf. Macaulay will jedoch mit diesem Vorwurf das Studium der Alten keineswegs verwerfen, ganz im Gegenteil. Es besteht für ihn kein Zweifel, daß das Studium der Klassiker den geistigen Horizont erweitert; wer mit dem Geist der Antike durchtränkt ist, der nützt dem Staat und der Kirche viel mehr als einer, der nur wenig oder gar nicht am Born der klassischen Wissenschaften gesogen hat. Andererseits erscheint es ihm schwierig, zu glauben, daß in unserer Welt der Verführung und Korruption der Lebenswandel irgendeines jungen Mannes tugendhafter gewesen wäre, wenn ihn nicht die Lektüre eines A. oder Juvenal verdorben hätte; jener, der sich fürchtet, sich dem verderblichen Einfluß griechischer oder lateinischer Dichter auszusetzen, gleicht dem Verbrecher, der den Henker bittet, ihm einen Regenschirm zu geben, da es regnet und er sich auf dem Weg zum Galgen leicht erkälten könnte. Es sind dies treffliche Worte, eines Macaulay vollauf würdig.

Weiterhin entdeckte ich noch eine Anspielung auf A. in dem bereits erwähnten Buch Collins' "Studies in Shakespeare". Um zu zeigen, daß Sophokles wie Shakespeare ein tüchtiger und gewiegter Geschäftsmann war, verweist der Verfasser p. 136 auf den „Frieden" des A. v. 695—99, wo Sophokles mit dem geldgierigen Simonides auf gleiche Stufe gestellt wird. Collins meint, daß man A. wohl Glauben schenken dürfe, da er ja keine Vorurteile gegen Sophokles gehabt habe. Doch scheint das Ganze, das trotzdem als eine bittere und ungerechtfertigte Anspielung anzusehen ist, mehr auf irgendeiner Klatschgeschichte denn auf

Wahrheit zu beruhen, wie auch Droysen in seiner Übersetzung richtig hervorhebt. Collins war auf den Vergleich des Sophokles mit Shakespeare gekommen, weil er die beiden "as theological and ethical teachers" nebeneinander gestellt hatte p. 131. Der Dichter hat nach ihm die Aufgabe der Priester zu übernehmen, nämlich den Willen Gottes den Menschen kund zu tun, er ist der ethische Erzieher der Menschheit: "Children, says Arist., Ranae v. 1054—55, have the schoolmaster to teach them, but when men are grown up, the poets are their teachers." — Für die Beliebtheit und Friedseligkeit, die Shakespeare mit Sophokles teilt, verweist Collins auf die günstige Charakteristik des Soph. in den „Fröschen" des A., so v. 82: „Doch jener (Soph.) ist friedselig (εὔκολος) hier, friedselig dort." —

Ein wirklich wahrer Künstler muß imstande sein, stets eine Harmonie zwischen dem Inhalt oder Geist und der Form oder dem Ausdruck herzustellen. Neben Shakespeare erfüllt vor allem auch A. diese Forderung (Collins p. 204). In seinen Versen findet der höchste lyrische Schwung, gleich daneben aber auch die platte Trivialität und Gemeinheit, wie es eben die momentane Stimmung erfordert, beredten Ausdruck. Aus diesen kurzen Andeutungen Collins mag man ersehen, daß er wohl manchmal, wie oben, A. zu ernst nimmt, aber doch im allgemeinen dessen Genie richtig einzuschätzen weiß.

Schließlich wäre noch auf eine sehr schöne Anspielung auf A. in Shaws "Man and Superman" Akt III, p. 113—114 hinzuweisen; Don Juan spricht hier zur Statue von den zahllosen Phasen im Werdegang der Menschheit, zählt verschiedene Stadien auf, durch die hindurch die höhere Entwicklung der Menschheit geht, darunter auch die "Fathers of the Church", worauf

Ana: I must beg not to drag them into the argument.

Hierauf

D. Juan (in dessen Person der Dichter seine paradoxe Lebensauffassung auch in der folgenden charakteristischen Weise ausspricht): I did so purely for the sake of alliteration, Ana; and I shall make no further allusion to them. And now, since we are, with that exception, agreed so far, will you not agree with me further that Life has not measured the success of its attempts at godhead by the beauty or bodily perfection of the result, since in both these respects the birds, as our friend Aristophanes long ago pointed out, are so extraordinarily superior with their power of flight and their lovely plumage, and may I add the touching poetry of their loves and nestlings, that it is inconceivable that Life, having once produced them, should, if love and beauty were her object, start off on another line and labor at the clumsy elephant and the hideous ape whose grand children we are?

Ana: Arist. was a heathen; and you, Juan, I am afraid, are very little better.

Wie man auch über die Ansicht Shaws denken mag, so ist doch die zitierte Stelle äußerst interessant und wichtig für uns, da sie uns lehrt, daß Shaw, der überhaupt einen unleugbaren Aristophanesken Zug an sich hat, unseren Dichter schätzte als Freund, daß er dem dichterischen Zauber der „Vögel" mit all' ihrer Poesie, Anmut und Lieblichkeit nicht widerstehen konnte. —

Somit hätte ich also in diesem Abschnitt die Zitate und Anspielungen auf A., soweit sie mir bekannt waren, erschöpft, ohne natürlich den Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen.

IV. Aufführung und Übersetzung Aristophanischer Stücke in England.

Von den Aristophanischen Komödien eignen sich sehr wenige zu einer Aufführung; doch empfiehlt bereits im deutschen Schuldrama der große Gelehrte Erasmus neben Terenz auch Aristophanes zur Aufführung. In gleicher Weise finden wir auch in der englischen Literatur zunächst unter den University-plays verschiedene Aufführungen Aristophanischer Komödien, und zwar stehen auch hier wiederum die allegorisch-didaktischen mit der moralischen Tendenz, dem ethischen Gehalt und dem verhältnismäßig stark gedämpften Humor voran. So wurde 1536 der Plutus des A. in Johns' College zu Cambridge in griechischer Sprache aufgeführt (siehe hiezu Retrospective Review XII, 7, Mullinger 11, 73). Weiterhin wurde zu Cambridge im Trinity-College "Εἰρήνη or Pax" aufgeführt, ebenfalls wie es scheint im Original von John Dee, einem Astrologen und Studenten dieses College. Später findet sich kein Bericht mehr über Aufführungen im Original, wenn auch noch John Christopherson im Trinity-College seinen "Jephta" in griechischer Sprache abfaßte und 1546 inszenierte. Über die Aufführung des Friedens berichtet uns ein gewisser Calmers, eine ziemlich obskure Persönlichkeit, in knapper, immerhin jedoch ganz bemerkenswerter Weise: "Calmers finds no trace of the play the chief interest of which was the contrivance for the flight of a mechanical scarabaeus

across the stage." Der mächtige Mistkäfer also, auf dessen Rücken Trygaios zum Himmel emporfährt, erregte damals das meiste Interesse und die größte Bewunderung im ganzen Stück.

Interessant dürfte es sein, darauf hinzuweisen, daß im Jahre 1552, und zwar am Drei Königsabend ein Interludium Aesop's Crowe von den King's Men aufgeführt wurde, in dem die fünf Schauspieler Vögel darstellten. Der Verfasser des uns leider nicht erhaltenen Spieles ist Baldwin, W., dessen literarische Tätigkeit in die Jahre 1547—61 fällt. Von dem Inhalt des Stückes wissen wir nichts als den Titel, der uns nicht weiter hilft, da es eine Reihe Äsopischer Fabeln gibt, die von einer Krähe handeln. Die Idee jedoch in dem Stücke, nach Aristophanischem Muster Vögel auf die Bühne zu bringen, scheint schwerlich von dem Verfasser selbst zu stammen; denn wie Brie in seinem Artikel über Baldwins "Beware the Cat", Anglia XXXVII berichtet, hatte Baldwin am 28. Dezember 1551 mit einem gewissen Maister Willot einen kleinen Disput. Baldwin habe gehört, daß die King's Players gerade Esop's Crowe einstudierten, in dem die Mehrzahl der Schauspieler als Vögel auftreten sollten. Er müsse jedoch diese Erfindung mißbilligen, da es doch ein geist- und witzloser Gedanke sei, törichte Geschöpfe ohne Sprache miteinander sprechen und vernünftig verkehren zu lassen; das sei in einer Fabel von Äsop am Platze, nicht aber auf der Bühne.

In Cambridge wurden im allgemeinen diese griechischen Dramen, wie uns Creizenach in seiner Geschichte des neueren Dramas berichtet, im Kreise des Gräzisten Cheke und des Pädagogen Ascham gepflegt, doch fühlten sich diese gelehrten und angesehenen Männer mehr zur strengen Form der Tragödie hingezogen. In den Annalen der altehrwürdigen Universität wird dieser Kreis auch deshalb viel genannt, weil er zwei Tendenzen, freilich von sehr un-

gleicher Wichtigkeit verfocht und gegen den Kanzler Gardiner zu behaupten suchte, die Einführung des Etacismus in der griechischen Aussprache sowie die Einführung der Reformation, welch beide Tendenzen auch dramatischen Ausdruck finden: Mit der neuen Aussprache ging der oben erwähnte Plutus in Szene, durch eine Aufführung des antirömischen Tendenzdramas "Pammachius" von Naogeorg (von Bischof Bale übersetzt, jetzt leider verloren) wurde die Reformation gefördert. Wichtig ist dieses Stück für uns deswegen, weil Nageorgus zweifellos in erster Linie durch A. zu seinem großen satirischen Zeitgemälde inspiriert wurde; zum Aristophanischen Stil paßt es auch, daß der Verfasser zwei Allegorien, die Parrhesia und die herkömmliche Figur der trauernden Veritas mit in die Handlung verflochten hat. Der Zweck des Stückes ist vor allem, schon der Jugend einen gewissen Haß gegen jegliche Art von Tyrannis einzuflößen "ut animi a pueris imbuantur acri odio tyrannidis". In der Fortnightly Review 35, New Series 1884 p. 89—98 lesen wir einen von Jebb verfaßten Aufsatz über "Old Comedy on a New Stage". Es handelt sich um die Aristophanischen Vögel, die in neuerer Zeit, in Erinnerung der früheren klassischen Aufführungen zu Cambridge unter Leitung von Stanford mit einem praeludium von Hubert Barry in Szene gingen. Es wird die Aufführung beschrieben, die immerhin ganz interessant gewesen sein mag. Die Schauspieler traten natürlich in den verschiedenen Vogelkostümen auf, ähnlich wie vor etlichen Jahren in München im Hotel Union bei der glänzenden Wiedergabe der Vögel durch den historisch-philologischen Verein anläßlich seines Stiftungsfestes. Überhaupt erfolgte die ganze Ausstattung und äußere Aufmachung auf den Rat und unter der Leitung eines bekannten Ornithologen. Die berühmte Parabase, wohl das Prächtigste in der ganzen Komödie, kam nicht so zur Geltung, da die erforderliche Gestikulation durch die

Schwingen, in die die Hände der Darsteller hineingezwängt waren, oft gestört, ja ganz verhindert wurde. Das Lied „Wenn ich ein Vöglein wär'" wurde nach einer alten, griechisch-lydischen Weise mit Musikbegleitung im Zwischenspiel zum 2. Akt gesungen, und zwar mit großem, komischem Effekt. Die Aufführung bedeutet im allgemeinen einen durchschlagenden, glänzenden Erfolg, zu dem man der Leitung und den Schauspielern nur gratulieren kann. (Vergleiche hiezu auch die Schrift von Farren Robert: The Birds of A. A series of etchings to illustrate the Birds as represented at Cambridge by Members of the University 1893.) Nach einigen Bemerkungen über den Ursprung des griechischen Dramas, einem Vergleich des A. mit dem ausgelassenen, spottsüchtigen, sinnlich frohen Gotte Dionysos, sowie nach einer Zurückweisung einer falschen Ansicht des H. Sayce über die religiösen Vorstellungen unseres Dichters, meint der Verfasser des Artikels, daß in keiner Epoche der englischen Literatur der Boden für die Aufnahme und richtige Einschätzung und Würdigung des griechischen Lustspieldichters günstiger gewesen wäre als die moderne, einmal wegen der Kongenialität vieler jetzt lebender Geister mit A., wenn dieser die Parodie liebe und häufig verwende (vergl. hiezu vielleicht Th. Murrays "On Parody and Paratragoedia" in A.), so entspreche das ganz dem Geschmack der modernen englischen Autoren des 19. Jahrhunderts, die auch nicht selten diese Art von Satire in ihren Dichtungen verwerten; man brauche nur hinzuweisen auf "Rejected Adresses" or "The Triumph of the Ale-king", Farce in two long acts by Stanley, eine rein persönliche Satire, oder auf Thackerays "Codlingsby", Calverleys "Fly leaves" etc., dann sei eben das 19. Jahrhundert nicht bloß realistisch angehaucht, sondern flüchte auch manchmal gern in das Reich der Phantasie, wie wir bei dem bereits behandelten Gilbert sehen konnten. Zu dieser Ansicht scheint

auch H. Walker in seiner Victorian Era zu neigen, wenn er p. 332 sagt: "Nevertheless it is certain, that fun in verse can be made to keep for centuries. Aristophanes is still delightful reading and there is no lack of flavour in the humorous pieces among the Canterbury Tales."

* * *

Außer den Aufführungen möchte ich auch auf die wichtigsten englischen Übersetzungen des griechischen Dichters mit einigen Worten zu sprechen kommen.

Es ist nicht zu verwundern, daß in der Zeit der klassischen Renaissance, zur Zeit eines Sir Thomas More, eines Erasmus und Grocyn auch eine große Anzahl (11) Aristophanischer Komödien zunächst in das Lateinische übertragen wurden und Interesse hervorriefen. 1539 wurde die lateinische Übersetzung des A. zu Basel gedruckt mit dem Titel: Aristophanis Comoediae undecim e Graeco in Latinum ad verbum translatae Andrea Divo Justino-politano interprete; außerdem gibt es mindestens noch vier andere Übertragungen des A. Jon Dorne, der überhaupt viele Abschriften der alten Klassiker zusammenkaufte, erwarb unter anderen auch 12 Kopien lateinischer Übersetzungen des A., worunter sich auch eine griechische Ausgabe befand. Langbaine erwähnt p. 490 eine Übersetzung der Wolken "a comedy which Thomas Stanley translated from A. his Νεφέλαι". Diese Komödie war, wie Aelian in seiner Varia historia bemerkt, von A. auf Betreiben des Amytus geschrieben, absichtlich um Sokrates herunterzusetzen und auch Langbaine sagt p. 444: "Socrates never was more persecuted by the Inhuman A. than Mr. Shadwell by Mr. Drydens' pen and with the same injustice." Es ist daher umsomehr zu verstehen, daß Thomas Stanley dem 2. Teil seiner History of Philosophy (London 1687) dieses Lustspiel gleichsam als Ergänzung hinzufügte, wie er selbst sagt: "not as a comicall divertisement for the reader who

can expect little in that kind from a subject so ancient and particular, but as a necessary supplement to the life of Socrates."

Im Laufe der folgenden Literaturperioden wurden immer wieder einige, jedoch nicht die gesamten Komödien des A. ins Englische übersetzt, so der „Plutus" und die „Wolken" 1651, Plutus allein von Leng, London 1695, dann von T. Fry (Vita Arist. a. V. Frischlino conscripta), London 1732; dann der Plutus von Fielding übersetzt und von Young revidiert 1742, später noch von Carrington 1825, von Gerard im englischen Vers 1847. Die „Wolken" wurden von Cumberland übersetzt, der das Griechische ja ausgezeichnet beherrschte und auch die ernsten Partien ganz gut übersetzte, aber bei dem Versuch, die lustigen Aristophanischen Wortspiele in ebenbürtiges Englisch zu übertragen, klägliche Resultate erzielte. (English Stage V, 609.) Schwierigkeiten bot eben neben den ausgelassenen Witzen und Possen auch der indezente Charakter der Aristophanischen Lustspiele; werden aber die Zoten weggelassen, so erhält man nur ein ganz unvollkommenes Bild derselben. Brunck, der in seiner Ausgabe v. 1783 darauf hinweist, daß man die echte Aristophanische Komik nur im Original so recht verstehen und würdigen könne, bemerkt hiezu treffend: Wenn A. manches Anstößige geschrieben hat, so müssen wir eben bedenken, daß er für seine Zeit und seine Mitbürger geschrieben hat, nicht für uns. Und wenn A. dem Plato so sehr gefallen hat — andernfalls hätte ihm dieser in seinem Gastmahl sicherlich nicht das weiter unten folgende schöne Kompliment gemacht —, so ist es für den modernen Leser immerhin keine Schande, an ihm Gefallen zu finden.

Das schöne Epigramm Platos lautet:

Αἱ χάριτες τέμενός τιλαβεῖν ὅπερ οὐχι πεσεῖται —
Ζητοῦσαι, ψύχην εὗρον Ἀριστοφάνους

oder übersetzt in Scherers Literaturgeschichte p. 134, Anm. „Als die Chariten einst einen ewigen Tempel sich suchten
Wählten, Aristophanes, sie deine Seele dazu."
Dem Voltaire, für den A. ebenso wie Shakespeare eine zu kräftige Kost war und der daher ersterem die Komik sowie die Dichtkunst überhaupt abspricht, ruft Brunck zu: "If he be not a comic poet, let him tell us, who ever was!"

In Cumberlands Übersetzung der Wolken schauen wir uns nun vergebens nach dieser köstlichen Komik und witzigen Satire des Originals um. Die Worte Wielands, des Verfassers der ersten metrischen deutschen Übersetzung: Das gewisseste Mittel, sich an einem Autor wie A. gröblich zu versündigen, wäre ein gar zu ängstliches Bestreben, ihm immer an der Ferse nachzuhinken, befolgt Cumberland zu sehr, indem er nämlich manche lustige Witze und Possen überhaupt übergeht, manche hinwiederum nur zu paraphrasieren sich begnügt; so übergeht er mit Stillschweigen einen der besten Witze, Wolken v. 734, zu den v. 1273 ff. bemerkt er, daß der heftige, polemische Wortstreit zwischen der „gerechten und ungerechten Redenschaft" unmöglich in ebenbürtiges Englisch übertragen werden könne. Während der Schluß jener amüsanten Szene bei A. die Lachmuskeln des Lesers sehr in Anspruch nimmt, wird man bei der Cumberland'schen Übersetzung ziemlich kalt bleiben. Nichts ist ferner dem Charakter der stets heiteren und ausgelassenen Aristophanischen Komödie entgegengesetzter als der furchtbare Ernst, die grimme, bitterböse Satire, die Cumberland an manchen Stellen anschlägt; „denn A. ist nicht der schmerzerfüllte Humorist, als welchen ihn ältere deutsche Gelehrte darstellen, noch der Possenreißer der neueren Erklärer, er ist vielmehr frivol wie die Mehrzahl seiner Landsleute, aber wie diese bei seiner Frivolität empfänglich für alles Hohe und Schöne" (H. Zelle, Beurteilung des A. im 19. Jahrhundert). So hat er auch nicht dem

Sokrates in den Wolken ein so himmelschreiendes Unrecht angetan, wie Langbaine gemeint hat; er wollte eben Gelächter erregen und da war es ihm gleich, wer den Gegenstand desselben bilden sollte. Hätte ihm A. wirklich so Unrecht getan, dann hätte Plato den griechischen Dichter in seinem Symposion wohl nicht in Konversation mit seinem Feinde Sokrates gebracht. Die Übersetzung Cumberlands ist im Blankvers abgefaßt; besser hätte der Übersetzer wohl auch daran getan, sich der einfachen Prosa zu bedienen, da er doch das Talent vieler anderer Dichter, den blank-verse als Ausdrucksmittel von Späßen und Witzen zu gebrauchen, nicht im geringsten besaß.

Nach Goethe gibt es zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herübergebracht werde, dergestalt daß wir ihn als den unsrigen ansehen können, die andere hingegen stellt an uns die Forderung, daß wir uns zum fremden Autor hinüberbegeben und uns in seine Sprechweise, seine Zustände und seine Eigenschaften finden sollen. — Hookham Frere war in seiner metrischen Übersetzung des A. (gedruckt privat zu Malta 1839/40) wohl bemüht, den Mittelweg einzuschlagen. Ähnlich drückt sich auch H. Richter I, 2 p. 203 aus: Zwischen den beiden Übersetzungstheorien, nämlich der, seine eigene Persönlichkeit und seine eigene Welt in geistreicher Weise in den alten Autor hineinzutragen und der treuen, die zwar auf exakte Wiedergabe des Textes achtet, den Leser aber durch weitläufige Anmerkungen vom Text, der schließlich doch die Hauptsache ist, abzieht, hielt Frere sich klüglich in der Mitte. Die Sprache seiner Übersetzung soll sich dem Original unterordnen und nur als Ausdrucksmittel von Gedanken und Gefühlen wirken. Er vermeidet alle alten, neuen oder fremdländischen Phrasen — traditum ab antiquis servare war der Wahlspruch seiner Familie —, das Resultat ist daher eine gewisse Farblosigkeit des Sti-

les; manchmal versucht er auch anstößige Stellen womöglich zu verkürzen, doch darf seine Rechtfertigung, A. hätte sich eben nur an die niederen Stände ein und derselben Gesellschaft gewandt, nicht als stichhaltig angesehen werden. Seiner Übersetzertätigkeit entsprangen fünf Stücke, die „Vögel", die „Acharner", die „Frösche", die „Ritter" und der „Frieden". Wenn er in den Vögeln stets nach Wiedergabe der eigenartigen dramatischen Komik des Originals strebt, stets das gespielte Stück, dessen Bühnenwirkung vor Augen hat, welche Eigenschaften Pickering 1840 zum erstenmal an der Übersetzung gesehen zu haben sich rühmt, so zeigt er sein feines Ohr für rhythmische Werte in der Übersetzung der Frösche, wo er für den jambischen Trimeter den Blankvers gebraucht und für den Hexameter den "heroic verse". Die Übersetzung insgesamt ist mit einem Wort das Erzeugnis eines Geistes, der gediegene klassische Gelehrsamkeit mit eigenem, individuell gefärbtem Talent und Humor vereinigt. Bekannt wurde dieselbe erst durch einen Artikel von Sir G. Cornwall Lewis im Classical Museum for 1847. Durch diese Übersetzung hat Hookham Frere einen bleibenden Anteil und Verdienst in der englischen Literaturgeschichte. H. Morley, Professor der englischen Literatur zu London, schrieb eine Einleitung zu dieser Hookham Frere'schen Übersetzung.

Nachzuholen wäre noch, daß James White (1759) die Wolken sehr gut übersetzte in leicht dahinfließendem Blankvers mit gelehrten und oft scharfsinnigen Anmerkungen. Weiterhin beabsichtigte auch Richard Porson (1759—1808) "on account of his racy humour and love of irony" neben Euripides A. herauszugeben, doch wurde das begonnene Werk nicht vollendet. Im Zeitalter der Romantik, in dem sich immer wieder auch klassizistische Ideen neben vielen anderen den Geistern aufdrängen, wurde überhaupt auch das Interesse für unseren Dichter zu neuem Leben erweckt.

Es wird von dem Vater des Samuel Taylor Coleridge, John Coleridge berichtet, er habe in seiner Privatschule, wo er bekanntlich verschiedene Fächer sehr originell lehrte, besonders auch Übersetzungen und Interpretationen des A. und Euripides mit seinen Zöglingen abgehalten.

Von weiteren wichtigen Übersetzungen, die wir ja zum größten Teil in den "Oxford Translations of the Classics" finden können, wäre zu nennen die bekannte von Hickie: The Comedies of A., a new and literal translation from the revised text of Dindorf with notes and extracts from the best metrical versions in Bohns Libr. 2 Bde., ferner die von Th. Mitchell (1st vol. 1820, 2nd vol. 1822) und Walsh, B. D., die Übersetzung der „Frösche" und „Acharner", die für den Schulgebrauch zugestutzt ist, von Charles Green, die der „Ritter" von W. Merry (Clarendon Press). Im Anschluß daran möchte ich gleich auf die Aristophanischen Batrachoi hinweisen "The frogs of A. adapted for performance by the Oxford University Dramatic Society 1892" mit einer englischen Übersetzung teils aus Frere und teils aus der gelegentlichen Übertragung von Hogarth; eine Kritik dieser Übertragungen von Hookham Frere ist in The Quarterly Review zu finden.

B. B. Rogers gab "Lysistrata, The Revolt of the Women, a free translation of the Lysistrata London 1878" heraus; bezeichnend ist, daß man in England, dem Land der Suffragetten, natürlich auch diesem Aristophanischen Stück Interesse und Sympathie entgegenbrachte. Zu der Prosaübersetzung der „Wolken" von W. J. M. Starkie (der auch die „Acharner" übersetzte) findet sich in der Classical Review, November 1911 eine Kritik von H. Richards. Die Übersetzung ist nicht wie die der Acharner vollständig in Shakespeare'scher Sprache und Ausdrucksweise und nicht als besonders glücklich zu bezeichnen. Dr. Starkie zieht bei den Haaren ganz archaische Wendungen, fernliegende,

exotische Ausdrücke für ganz alltägliche attische Worte und Phrasen herbei; warum sollte z. B. das griechische λοιδορεῖσθαι zu übersetzen sein mit "falling at brain-buffets"? Wenn der Übersetzer Shakespeare auch liebt bis zur Idolatrie, so muß man doch gegen einen solchen Mißbrauch seiner Sprache protestieren.

Von den Versuchen, die äußerst schwierigen griechischen Metren des A. in verhältnismäßig ebenbürtige englische Verse zu übertragen, wird, abgesehen von den bereits erwähnten Übersetzungen, abgesehen von dem Versuch Gerards, den „Plutus" im englischen Vers wiederzugeben (1847), oder H. H. Rogers, die „Wespen" in das englische Metrum zu übertragen, abgesehen von "Aristophanes, Plutus. Translated into English Verse with an Introduction and Notes by Sir William Kennedy 4° J. Marray", als der wichtigste der Swinburnes zu erwähnen sein. Swinburne, der große Verskünstler, übersetzte den "Grand Chorus of Birds" im ursprünglichen Metrum. Dieser herrliche Chor ist ein Meisterstück Aristophanischer Verskunst; er bildet die berühmte Parabase vom 1. zum 2. Akt, die so ziemlich vom Chorführer vorgetragen wird. In seinem Bestreben, die wunderbare Aristophanische Verstechnik nachzuahmen, ging sein Hauptziel, wie er uns in der Einleitung zu dieser Übersetzung selbst enthüllt, vor allem darauf hinaus, in den englischen Ohren die Musik des sing- und klangreichen anapästischen Heptameters, der dahineilt wie Pferdegalopp und den Shakespeare "Dance as 't were to the music Their own hoofs make" nennt, wiederzuerwecken. Wenn wir die Übersetzung laut vortragen und auf unser Ohr wirken lassen, so müssen wir unumwunden zugestehen, daß dem englischen Dichter seine Aufgabe nicht schlecht gelungen ist; er wandte manchmal den Reim an, wo es nicht anders ging; auch konnte er die schweren Spondeen, die ja A. absichtlich gebraucht, um einen gewis-

sen Effekt hervorzubringen, nicht immer beibehalten, da es sonst keine englischen Verse gegeben hätte. Jedenfalls war Swinburne auf Grund seiner phänomenalen Verstechnik und dichterischen Begabung wohl der einzige, der sich an ein derart schwieriges Problem wagen durfte.

Wie er, versuchte Francis David Morice den wuchtigen Chor in den „Fröschen" des A. (v. 814—29), der unmittelbar dem großen Wortgefecht der beiden Dichter Euripides und Äschylus vorhergeht, im Metrum des Originals zu übersetzen. Die erste Strophe dieses in donnerähnlichen Hexametern dahinrollenden Chors, der nach Droysen beginnt: „Furchtbar grollen im Innern wird der gewaltige Donn'rer ...." lautet folgendermaßen:

"Ay! Old Thunder-and-lightning shall
rage right sore, I assure ye,
When on the half wetted tusk of his
shrill-prating rival he gazes
O, not a doubt of it, then in a horrible fury
Round and round he 'll roll his eye."

Aus dieser kurzen Stichprobe können wir schon ersehen, daß der Übersetzer großes Talent besitzt, das ihn instandsetzte, sich dem Geist und der Form nach dem griechischen Original zu assimilieren. Wenn je ein Aristophanischer Chor dem Übersetzer Schwierigkeiten bot, so war es wohl dieser mit seinen fürchterlichen Wortuntieren und seiner suggestiven Sprache. Das feine Ohr Morices fühlte bald die feineren Nüancen der griechischen Sprache heraus und gab sie, soweit dies möglich war, in englischer Sprache wieder, so die Tonmalerei in den letzten Versen des Chors: "Words from windpipe pumped with pain."

V. Kritik unseres Dichters, Brownings Aristophanes' Apology.

Wenn auch im Verlaufe dieser Abhandlung unwillkürlich manchmal die Rede auf eine Kritik des A. bei den englischen Dichtern und Schriftstellern kam, so kann ich es mir doch nicht versagen, eigens auf diesen Punkt noch kurz einzugehen, da gerade in neuer und neuester Zeit der Name unseres Dichters des öfteren in der literarischen Welt genannt wurde. Unter Kritik verstehe ich hier natürlich nicht kritische Abhandlungen im engeren Sinn des Wortes, kritische Schriften von englischen klassischen Philologen über A. — diese philologischen Dinge würden uns zu weit führen —, sondern Kritik im weiteren Sinn des Wortes, insofern sie in engem Konnex mit der Literaturgeschichte steht, ja einen Bestandteil derselben bildet.

Zunächst möchte ich hier auf eine ziemlich einseitige, ja ich möchte sagen puritanische Kritik des A. von S. Johnson in dem Timber of Discoveries, einer Art Diarium mit allen möglichen Notizen und Bemerkungen, in den Critical Essays of the 17th century ed. by Spingarn I, 56, 59 hinweisen. Er erkennt p. 56 zunächst wohl die witzige Satire gegen Euripides an, wenn sie auch nicht so sehr aus künstlerischer Überzeugung hervorging, also nicht so sehr den Standpunkt der Kunst, als vielmehr der Wahrheit vertrat; denn Euripides hat zweifellos gewisse Mängel und Schwächen, ebenso wie er aber auch manchmal den Grad der Vollkom-

menheit erreicht. Im weiteren Verlauf kommt er auf den „Witz" in der antiken Komödie, der mit "scurrility" gleichbedeutend sein soll, zu sprechen. A., der selbst Plautus übertroffen hat, der noch mehr wie dieser alles Lächerliche mit seinem Spott und Hohn verfolgt, gewährt ihm in dieser Hinsicht eine reiche Ernte; aber A. hat so und so oft die Wahrheit verdreht und Personen und Dinge absichtlich in falschem Lichte dargestellt, bloß um des Beifalls der Menge sicher zu sein. "As vinegar is not accounted good untill the wine be corrupted, so jests that are true and natural, raize no laughter with the beast, the multitude; they love nothing that is right and proper. The further it runs from reason or possibility with them the better it is." Was könnte bei dem dummen mob mehr das Gelächter erregen als der große Philosoph Sokrates, das Muster eines guten, ehr- und tugendsamen Lebenswandels, in einem Korb, an der Decke aufgehängt, mit der genauen geometrischen Berechnung eines Flohsprungs beschäftigt. Das ist nichts als gemeiner "theatricall wit, right Stage jesting and relishing a Play-house, invented for scorne and laughter". Hätten dagegen diese Späße und Possen — Witz ist nach ihm scheinbar nicht viel dahinter — auf Wahrheit beruht, dann hätten die Zuschauer sofort ausgespien. Daraus ergeben sich für ihn gewisse Lehren, auf die ich nicht näher eingehen will. Jedenfalls dürfte das Gesagte genügen, um uns die Engherzigkeit der Johnson'schen Auffassung fühlen zu lassen.

Noch viel einseitiger lautet die Kritik des Theologen und Moralisten Jeremy Collier in seinem Werk "A short view of the Immorality and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument, 1698", das mir in einer französischen Übersetzung mit dem Titel: "La critique du Théatre Anglois de l'Anglois de M. Collier, Paris 1715" zugänglich war. Collier, zweifellos ein großer Gelehrter, ein Asketiker, um nicht zu sagen Fanati-

ker, dessen Werk ja eine gewisse Bestürzung und einen Umschwung des sittlich vollständig verwilderten Restaurationsdramas hervorrief, kritisiert von einem ganz einseitigen religiös-moralischen Standpunkt aus, ohne auf den ästhetischen einzugehen. Zunächst findet sich p. 38 obigen Buches ein Hinweis auf A., bei dem nicht, wie es auf der englischen Bühne gang und gäbe ist, verheiratete Weiber auftreten, die sich verführen lassen. p. 42 spricht der Verfasser von den sittlichen und dezenten Tragödien des Äschylus, der sich wohl bewußt war, daß der Ruin eines ganzen Volkes oft seine Wurzeln in der zersetzenden Unsittlichkeit und Ausschweifung habe. "Aussi decline-t-il pour user de ses termes, la jurisdiction de l'amour dont il blâme hautement les intrigues." Dabei ist am Rand auf die „Frösche" des A. verwiesen, wo bekanntlich Äschylus in dem berühmten Dichterwettstreit in der Unterwelt die Prinzipien seiner sittlich-ernsten Tragödie gegen die Euripideische Tragödie der Liebesleidenschaft verteidigt. Die großen Tragiker Griechenlands erscheinen Collier als die Repräsentanten einer einwandfreien moralischen Bühne, die ganz in Ordnung ist. Diese Reihe wird aber unterbrochen durch den zügellos ausschweifenden, sittlich tiefstehenden Aristophanes, gegen den nun die große Anklage und wuchtige Verurteilung erfolgt (p. 59). Besonders sind seine Frauengestalten anrüchig. Er ist weiterhin ein Atheist schlimmster Sorte; zum Beweis bringt er die nun bereits zum Ekel wiederkehrende Satire des A. gegen Sokrates, der nach der Ansicht Justinus des Märtyrers und anderer Kirchenväter absolut kein Heide gewesen sei; wenn der Dichter A. mit seiner Satire gegen die Unterdrückung der in den Schleier der Mythe und Fabel gehüllten heidnischen Gottheiten, die die Philosophie allmählich auszumerzen suchte, ankämpfte, so bewies er damit so recht, daß er selbst ein waschechter Heide war oder sich überhaupt noch

nicht zu irgendeiner Weltanschauung emporgeschwungen hatte. Im folgenden gibt er eine kurze Inhaltsangabe des Plutus, um die wirkliche religiöse Anschauung des A. dem Leser aufzudecken. A. erblicke in dem ganzen griechischen Götterglauben auch nur Täuschung und Trug, der durch die Dummheit der Menschen gestützt werde; wenn einmal diesen die Augen aufgingen, dann würden sie nichts mehr opfern in ihrer Torheit; daher beklage sich auch Mercur am Schluß des Plutus, daß die Menschen seit der Heilung des Gottes Plutus den Göttern keine Opfer mehr darbrächten.

Auch mit der Moral des A. sei es nicht weit her, wie wir aus seinen Fröschen ersehen können. In der Unterwelt am Ufer des Styx befinden sich Meineidige neben den Pietätlosen, in burlesker Art zusammengewürfelt. Daraus folgert Collier, daß A. die moralischen Begriffe und Werte nicht auseinanderzuhalten vermöge; welch ein pedantisches, bei den Haaren herbeigezogenes Argument! Weiterhin stößt sich Collier daran, daß A. in demselben Stück den gemeinen Sklaven Xanthias auf gleiche Stufe mit Jupiter stellt, ein Kontrast, der in den Augen vorurteilsloser Menschen — sollte man meinen — die Komik der ganzen Situation nur noch erhöhen sollte. Im Anschluß daran werden die „Vögel" analysiert; die Art und Weise, wie sich A. in dieser Komödie über die Götter und deren Macht lustig macht, läßt nach Collier wohl zur Genüge erkennen, daß A. trotz seines Konservatismus selbst nicht mehr an die Märchen unsterblicher Götter glaubte. Diese angeführten Beispiele scheinen Collier hinlänglich den Atheismus des A. dargetan zu haben; er könnte noch andere herbeibringen. Wir zweifeln nicht, doch müssen wir sagen: Sapienti sat! Ein Skeptiker wie A. kennt ferner weder das Gewissen noch die Tugend, er hat weder Furcht noch Hoffnung, er folgt nur seinen Neigungen, seinem Vergnügen und seinem Ehrgeiz;

die Mittel und Wege, zu diesem Ziel des unumschränkten Ich zu gelangen, sind ihm gleich. Was diese Skrupellosigkeit, diese schrankenlose Zügellosigkeit anbelangt, so verweist er mit Recht auf dem Rand von p. 69 auf die englischen Dichter. Außer der Gottlosigkeit des A. muß auch noch sein Mangel an Urteilskraft dazu beitragen, seine Autorität für immer zu vernichten. Seine Personen und Charaktere, die inkonsequent, ja paradox erscheinen, lassen sich die größten Ungereimtheiten zu schulden kommen. Gibt es z. B. etwas Schlimmeres, als wenn er in den Wolken einem edlen und tugendhaften Mann niedrige und gemeine Ausdrücke in den Mund legt, oder in den Fröschen den tiefernsten Äschylus burleske Witze sprechen läßt, die sich nirgends alberner ausnehmen als in dem Munde dieses Mannes? Andere derartige Ungereimtheiten stoßen ihm in den Ekklesiazusen auf, wo der Rat der Alten, diese würdevollen, hochansehnlichen Gestalten, die sinnlosesten und unanständigsten Witze und Possen reißen und so gleichsam als Polichinelli oder Harlekins erscheinen. Collier kann also in seiner pedantischen Voreingenommenheit und Kurzsichtigkeit dieser meisterhaften Aristophanischen Komik nicht das geringste Verständnis entgegenbringen. Seine Galle scheint ihm jedoch überzulaufen, wie A., um das Maß seiner Absurditäten voll zu machen, sich selbst noch an die Götter mit seiner niederträchtigen Satire heranwagt, wie er in den Fröschen den Gott Bacchus in einer ganz fratzenhaften Verzerrung, Herkules als einen brutalen Schlemmer darstellt. Und dann noch diese für uns so ergötzliche Prügelszene! Wie konnte sich A. erkühnen, solche durch die Tradition geheiligte und in Ehren gehaltene Göttergestalten in dieser Weise lächerlich zu machen? Man möge ihm nur nicht kommen mit der Ausrede, A. sei ein Komiker gewesen und hätte daher ähnliche lustige Szenen gebraucht "Miserable raisonnements!" Als ob etwa die Komik in der gro-

tesken Verzerrung und Entstellung des Natürlichen und Wahrscheinlichen bestünde. Die Personen der Komödie, die nichts an sich haben dürfen, was im Gegensatz zu ihrem sonstigen Charakter steht, dürfen nicht zu hochstehend sein, um außerhalb des Bereichs der Satire zu liegen. Wenn A. diese altväterlichen, unter Berufung auf eine Stelle der in Ars poetica des Horaz niedergelegten Gesetze befolgt hätte, dann hätten wir heute gewiß nicht die herrlichen Komödien, die unsere Bewunderung nicht weniger als unsere Lachmuskeln erregen. A. war sich nach Collier seiner Absurditäten, die im diametralen Gegensatz zu der oben ausgesprochenen Regel stehen, auch bewußt, wenn er in Wirklichkeit auch das Gegenteil befolgte; in seinen Fröschen wenigstens kann Euripides, der dem Äschylus Vorwürfe wegen seines allzu emphatischen und bombastischen Verses gemacht hatte, das Argument des letzteren, daß die Sprache ganz harmonisch zum Gewand der handelnden Helden passe, keineswegs entkräftigen. A. war also doch nicht alles gesunden Menschenverstandes bar; er folgte nur meistens nicht seiner inneren, besseren Überzeugung und Erleuchtung, die eben oft seiner leidenschaftlichen Vorliebe für das Burleske und Gemeine weichen muß. In seinen lichten Augenblicken allerdings macht sich A. selbst Vorwürfe und verdammt seine Zügellosigkeit. Zum Beweis für diese Behauptung dienen Collier wiederum die Frösche, und zwar der schon mehrfach erwähnte Dichterstreit in der Unterwelt; hier erklärt Äschylus, der nach der Ansicht von Collier die persönliche Anschauung des Dichters zum Ausdruck bringt, man müsse eine Tragödie wiederholt revidieren, um ja alles Anstößige, Laszive und Unsittliche auszumerzen und so die Religion und Moral zu fördern, das sei des Dichters erhabenster Beruf. Er kämpft in dieser Hinsicht gegen die gefährlichen Auswüchse der Euripideischen Tragödie an und müßte, meint Collier, von diesem Gesichts-

punkt aus auch das gegenwärtige englische Theaterunwesen verdammen und dem Feuer preisgeben, wie es A. mit der Sokratischen Denkanstalt getan hat.

Ja das gegenwärtige englische Drama trotze jedem Vergleich mit dem Altertum (p. 90); A., der gewiß übel beleumundet sei, verherrliche doch nicht das Laster und die Obszönität mit dem rhetorischen Glanz und Pomp der englischen Dichter. In diesem Punkte mag er wohl recht haben, da, wie schon einmal erwähnt, die Raffiniertheit des Lasters im englischen Restaurationsdrama grell absticht von dem urwüchsig-gesunden Naturalismus eines A. p. 206 kommt Collier noch einmal auf die Gottlosigkeit unseres Dichters zu sprechen, und zwar gelegentlich der Profanationssucht moderner Dichter, die er mit den Religionsfrevlern und Priesterspöttern im klassischen Altertum vergleicht. Die Gottlosigkeit des A. in den Vögeln und Fröschen liegt so klar auf der Hand, daß er darüber kein weiteres Wort zu verlieren braucht; A. schont weder die Priester noch die Götter mit seiner Satire. Doch reicht dieselbe noch lange nicht an die Gotteslästerung und den Frevel eines M. Durfey mit seinem Dom Guichot heran, gegen die sich seine Feder sträubt (p. 339). Dessen groteske Darstellung der Unterwelt geht an Gottlosigkeit und Gemeinheit weit über die Beschreibung des Tartarus und seiner Bewohner in den Aristophanischen Fröschen hinaus. —

Auch Dryden übertreffe in Bezug auf wilde Ausgelassenheit die tollsten und zügellosesten Sprünge unseres Dichters (p. 307). — Wenn Collier mit dieser pedantischen und einseitigen Kritik den Ruhm und das Ansehen unseres Dichters für immer untergraben zu haben meint, so hat er sich hierin wohl gewaltig getäuscht, wenn er auch p. 59 die größten Philosophen, die besten Dichter, die scharfsinnigsten Kritiker und tüchtigsten Redner Roms und Griechenlands als Advokaten seiner Sache anführt.

Aus ähnlichen Motiven wie Collier glaubt auch Fielding in seinem Essay "On Taste in The Choice of Books" unseren Dichter zurückweisen zu müssen. In dieser Schrift empfiehlt er die Lektüre eines Lucian, Cervantes, Swift, schließlich auch noch eines Shakespeare und Molière, deren Satire zugleich moralisch wirke, da sie nicht bloß witzig und humorvoll sei, sondern auch etwaige bestehende Fehler und Torheiten ausmerze. Jedoch Rabelais und Aristophanes möchte er ausgeschlossen wissen, weil diese beiden allem Anstand und aller sittlichen Würde Hohn sprächen und Tugend und Religion für immer aus der Welt schafften. Also sogar Fielding mit seinem oft derben Realismus konnte unserem freilich unvergleichlich grobkörnigeren Dichter keinen Geschmack abgewinnen.

Sehr ungünstig und ungerecht lautet ferner die Kritik, die Milton in W. Savage Landors "Imaginary Conversations", und zwar in dem Kapitel Milton and Andrew Marvel über A. ausspricht. Nach ihm vereinigt A. die Satire mit der lyrischen Trunkenheit; sein Vers gleicht einem bacchanalischen Tanz, aber nicht bloß die Satire, auch die Nymphen tanzen den fröhlichen Reigen. Nach diesen und ähnlichen äußerst anmutigen Bildern und Vergleichen fährt er fort, wenn es nicht allmählich langweilig und ermüdend ist, die Metapher wieder aufzunehmen und sagt "that all the fruit of Jonson and those like him is mashed and mealy and where there is any flavour at all, it is strong flavour of fermentation and of mustiness". Er besaß eigentlich nur wenig wahren, geistvollen Witz, was man auch dagegen anführen mag, sondern war ein ganz ordinärer, ausgelassener und boshafter Possenreißer und Witzbold. Seine Satire gegen Euripides ist nicht besonders geistvoll und treffend, er hätte dieselbe besser machen können. Vor allem verstößt dieselbe gewaltig gegen die Gerechtigkeit. De mortuis nil nisi bene, hat A. diesen Satz nicht in geradezu bübi-

scher Weise durch seine Verhöhnung des toten Dichters verletzt? Leute wie Sokrates, die alle unsere Achtung und Verehrung verdienen, zu verspotten und in den Staub zu ziehen ist nach ihm eine Gemeinheit, die jedes Zartgefühl mit Füßen tritt. „Kehren wir wieder zum Altertum zurück, doch bleib' mir mit deinem A. vom Leib" — "To Antiquity again, but afar from A." Diese vernichtende Kritik unseres Dichters steckt ganz in den beschränkten Anschauungen des streng-ernsten Puritaners Milton, der natürlich dem ungezogenen Liebling der Grazien am wenigsten Sympathie entgegenbringen konnte. Daher legt Landor auch dieselbe Milton in den Mund, obwohl vielleicht sein persönliches Urteil, wenn auch negativ, doch nicht so herb und schroff gewesen sein mag. Er wird sogar A. einigermaßen gerecht in dem Zwiegespräch zwischen Lucian und Timotheus, wo er in der Person des Lucian, des geistesverwandten Satirikers, die Hauptvorzüge des A. hervorhebt. Dort stellt Lucian die Kenntnis des menschlichen Herzens und die scharfe Unterscheidung der Charaktere als eines der ersten Erfordernisse eines Dichters hin. Wenige haben diese Gaben in demselben Maße besessen wie A.; bei Plato vermißt man beide, nirgends entdeckt man eine Spur. Freilich geht er dann wohl wieder zu weit, indem er den Geist des A. über den des Plato stellt. Diese Kenntnis des menschlichen Herzens und Charakters spricht auch Browning, der ja sonst kein Freund des A. ist, dem griechischen Dichter nicht ab.

In Pericles and Aspasia VIII, Cleone to Aspasia sagt Landor von der Komödie, sie könne, wenn sie in weisen Schranken gehalten werde und aufhöre, absurd und indezent zu sein, dem Staate mehr nützen, als irgendeine Philosophie; er wundere sich, daß A. mit seinem dichterischen Talent und seinem unvergleichlich scharfen kritischen Geist seine Wirkungssphäre "a dominion whereby he may re-

form the manners, dictate the pursuits and regulate the affections of his countrymen" nicht besser erkannt hat. Anstatt so bessernd auf seine Landsleute zu wirken, hat er es mit unwürdigen Mitteln durch Angriffe auf die Schwächen derselben so weit gebracht, daß er sie am Gängelbande führen kann. Cleone warnt dann Aspasia, A. je zu beleidigen; denn „Poeten muß man warm sich halten" (Vögel v. 946) und A. als Dichter und Satiriker hat die Macht, ihren Namen für immer gebrandmarkt der Nachwelt zu überliefern. Ähnlich wie später Browning neigt Landor hier zu der Ansicht, A. sei seiner hohen Aufgabe als Komödiendichter nicht gerecht geworden, er hätte bei seiner genialen Veranlagung viel mehr zum Wohl seiner Vaterstadt und Mitbürger leisten können. Dann hätten wir aber anstatt der unsterblichen Aristophanischen Komödien lederne Moralpauken. Ferner wird bei einem derartigen Vorwurf wohl außer Acht gelassen, daß A. freilich durch manchmal etwas zu bissige, jedoch nie unwürdige Angriffe auf die Schwächen und Fehler seiner Zeit implicite die Absicht ausdrückte, herrschende Mißstände abzuschaffen; wenn er die Athener dann vollständig in seine Macht gewann, so daß sie in seinen Händen so geschmeidig waren wie "waxen images to Thessalian witches", so sind diese mit ihrem Wankelmut wohl zum größten Teil selbst schuld. Auf den kritisch-satirischen Geist der Aristophanischen Komödie wird wohl auch angespielt in XXXI Asp. to Cleone, wo die Rede ist von der allgemeinen Bewunderung, die die Dichterin Corinne genießt, die bei ihren Lebzeiten nicht in dem hohen Rufe stand. Hierauf meint Aspasia: "Come back with me to Athens, O Agesilaus and we will send A. to Tanagra." Laß' nur den A. kommen, Agesilaus, der wird schon etwas auszusetzen finden auch nach ihrem Tode, ebenso wie an Euripides.

Auf die große Freiheit, die sich A. in der Wort- und Satz-

bildung gestattete, wird hingewiesen in L Asp. to Cleone, wo "the hopskip-jump and the jump-skip and hop" in Hegemons Dichtung den poetischen Lizenzen eines A. an die Seite gestellt wird. Eine Kritik seiner ungerechten Satire findet sich in LXXXVI Asp. to Cleone. Aristophanes speist öfters bei den beiden; er ist aber ein geheimer Feind des Perikles und da er ihn nicht persönlich beleidigen will, so fällt er über die meisten seiner Freunde her. Meton, ein großer Astronom, Geometer und Architekt, war von Perikles um Rat angegangen worden wegen Verschönerung der engen und krummen Straßen der Stadt. Kaum hat A. das erfahren, als er seine Komödie, die Vögel, zu dichten beginnt und den ruhigen, nachdenkenden und harmlosen Meton mit Lineal und Kompaß auf die Bühne bringt, wie er das unsinnigste Zeug in der Welt schwätzt (v. 992). Meton aber ist ein offener, bescheidener, ruhiger Mann, der nie unüberlegt daherredet. Die Zeichnung seines Charakters ist daher absichtlich falsch und ungerecht. Doch wetzt A. diesen Fehler wieder aus durch eine äußerst komische und amüsante Szene, in der er den armen Meton darstellt, wie er von Ratefreund geprügelt und aus dem Wolkenkuckucksheim fortgejagt wird. "There is so much wit in this, I doubt, whether any audience can resist it." In derselben Komödie der Vögel v. 1040 wird auch das Projekt des Perikles, gleiches Maß, gleiche Münze, gleiches Gewicht und gleiche Reglements in Attika einzuführen, lächerlich gemacht. Gesetzeshändler: „Die Wolkenkuckucksheimer sollen .... gleiche Reglements wie die Eulenstädter." Ratefr.: „Und du mit den Heulenstädtern gleiche Prüglements." Beim nächsten Besuch nahm Perikles den Dichter ganz vertraulich bei Seite und sprach zu ihm mit leisem Lächeln: Mein Freund A.! Ich finde, daß du keineswegs willens bist, dasselbe Maß hinzunehmen, mit dem du austeilst. Bedenk' jedoch, daß das Volk die Ausgleichung angeordnet hat als

das sicherste Mittel gegen Betrügereien, durch die besonders das ärmere Volk am meisten zu leiden hat. Wenn sie dich daher zur Verantwortung ziehen sollten, so müßte ich bedauern, dir nicht beistehen zu können. A. errötete voller Bestürzung, worauf ihm Perikles ins Ohr flüsterte: Bilden wir keine Verschwörung gegen die Gleichheit durch einen Angriff auf die Einheit des Maßes und Gewichtes, aber auch nicht gegen die Komödie dadurch, daß wir den Behörden Anlaß geben, deren Aufführungen zu untersagen. Hierauf A.: "I can write a comedy as well as most; Pericles can act one better than any." In CXLII wird auch von dem Beschluß des erbitterten Volkes berichtet, die Theater zu schließen, da die Komödie auszuarten begann und einen Fischhändler, der nach der Tyrannis strebte, auf die Bühne brachte. Beim Abschied machten die Dichter und Schauspieler verschiedene Bemerkungen: "Better, said A., make up to Religion and look whether the haughty chieftain has no vulnerable place in his heel for an arrow from that quarter." Besser ist es, die Religion beiseite zu lassen, sich mit ihr zu vertragen und zu sehen, ob das Volk nicht irgendeine verwundbare Stelle aufweist, um einen Pfeil aus jenem Bereich auf dasselbe abzusenden. Aspasia ist der Ansicht, A. hätte neben Euripides und Sokrates der fruchtbarste lyrische Dichter werden können, aber er zog es vor, bitterer Satiriker zu sein; daran knüpft sie die allgemeine Bemerkung: Wie viele mit glänzenden Gaben des Geistes ausgestattete Menschen sind beim Eintritt ins Leben gestrauchelt und haben eine falsche Wahl getroffen gerade in der Sache, die ihr Schicksal für immer entscheiden sollte. Gerade dadurch unterscheidet sich der Weise vom Glücklichen. Diese Bemerkung ist keineswegs am Platz; denn A. hat wohl wie keiner den ihm passenden Beruf ergriffen, er war zum Satiriker geboren und hat auf dem Gebiet der Satire wohl bis jetzt Unerreichtes geleistet. Daß er aber auch Lyriker

ersten Ranges wirklich war, davon gibt er uns öfters Proben, so vor allem in dem bereits früher zitierten Chor der Vögel. — Nach dem Gesagten muß selbst dem, der auch für die Fehler des griechischen Dichters ein offenes Auge hat, die Kritik Landors, die ja von ungewohnter klassischer Gelehrsamkeit und schätzenswertem Scharfsinn zeugt, in vielen Punkten als unberechtigt, ja geradezu falsch erscheinen.

Interessant und wichtig dürfte weiterhin die Stellung sein, die einer der bekanntesten literarischen Kritiker Englands, Saintsbury, zu unserem Dichter einnimmt. Wiederholt im Laufe seiner "History of Criticism" kommt er auf denselben zu sprechen; wir erfahren aus seinen Äußerungen, daß er, wenn er auch nicht viel Neues (und über das Niveau von Gemeinplätzen Hinausgehendes) über A. bringt, doch von den englischen Kritikern der richtigen Einschätzung unseres Dichters am nächsten kommt. A. ist für ihn, den Kritiker, zunächst einer der ersten Literaturkritiker Griechenlands; I, 9 "... although we have, putting aside Aristophanes, an almost utter dearth of actual texts before Plato, it is possible to discern some general currents and a few individual deliverances of Greek criticism" und I, 17: "Two only and those two of the very greatest of Greek writers before Aristotle — Plato and Aristophanes — furnish us with literary criticism proper, while of these two the first is a critic almost against his will, and the second one merely for the nonce." Saintsbury mochte dabei wohl an die Frösche gedacht haben, über die er sich p. 21 ff. etwas näher verbreitet. Wenn auch einige Kritiker dem Dramatiker überhaupt die Berechtigung einer literarischen Kritik abgesprochen haben, so müssen wir doch unumwunden die Wichtigkeit und Bedeutung einer solchen für uns zugeben. Die Frösche stellen ja die früheste und beste literarische Kritik dar, wenn auch der Sinn und weitere Blick für eine Vergleichung mit anderen Literaturen noch

fehlt. Die Vereinigung von Humor mit sprühendem Witz rettete ihn von einer Gefahr, der viele ausgesetzt sind, nämlich auf Einzelheiten den Schwerpunkt zu verlegen und so ein Zerrbild des Ganzen zu schaffen. Wenn auch seine 20jährige Polemik gegen Euripides hie und da unschön ins Persönliche ausartet, so basiert doch seine Antipathie gegen diesen auf einer vernünftigen Anschauung in Politik und Religion, auf einem guten Geschmack in den verschiedenen Zweigen der Kunst; er ist weder Skeptiker noch Sophist; er haßt das Preziöse in Gefühl und Darstellung (manchmal wohl zu sehr!); daß er nicht einseitig und fanatisch bloß die Fehler des Euripides sieht, sondern in seiner kritischen Objektivität (?), wie es einem echten, großzügigen Kritiker zukommt, auch für die Schwächen seines Klienten ein Auge hat, beweisen die vielen Schlager, die er dem Euripides zur Anklage gegen Äschylus und zu seiner Selbstverteidigung in den Mund legt. Die berühmte Debatte der beiden Dichter könnte ebensogut von dem genialen Arnold oder Sainte Beuve geschrieben sein wie von A. Die Kritik erfolgt direkt und unmittelbar durch Gegenüberstellung textlicher Dokumente, es ist eine "review par personnages" nach mittelalterlich-französischen Begriffen, ein Meister- und Musterwerk literarischer Kritik. Dieselbe Kritik der Euripideischen Tragödie findet sich als Basis zur Abhandlung über die Tragödie im allgemeinen in Minturnos kritischem Werk "De Poeta" verwertet, und zwar mehr als die eigene Meinung des Verfassers. Daß die Aristophanischen Frösche von universeller literarischer Bedeutung sind, beweist auch der Umstand, daß sich hier schon Ideen ausgesprochen finden, die uns im Verlauf der Weltliteratur immer wieder begegnen, so die Auffassung von der Funktion des Dichters v. 1030 ff. Was ist das im Prinzip anderes als die Ars poetica des Horaz oder eine Variation der Shelley'schen Worte über den Beruf der Dichter als der "authors of

language and of music and of dance and of architecture and statuary, and painting, as the institutors of laws and the founders of civil society and the inventors of the arts of life?" (Spingarn, p. 11.)

Als Kritiker steht A. über Menander, der, wenn auch von vielen gepriesen, doch nicht als Autorität zu betrachten ist (p. 82); "to say that Lucian is the A. of Post-Christian Greek may seem a feeble and obvious attempt at epigram" (p. 146); die beiden haben ja verschiedene Ähnlichkeiten, so vor allem einen zähen Konservatismus, der sich in ihrer alles zersetzenden Satire gegen jegliche Art von Neuerung in Sprache und Ausdruck kundgibt. —

Auch als genialen Lustspieldichter weiß Saintsbury den griechischen Autor vollauf zu würdigen. A. besitzt nach ihm, ganz im Gegensatz zu dem vorhergehenden Landor, im höchsten Maße "wit" oder die "virtus quae risum iudicis movet", ein Begriff, in dem der Geschmack der Alten und Modernen am wenigsten Übereinstimmung zeigt. Außer A. mit seinen tollen Possen und frechen Späßen und Lucian mit seinem scheinbar harmlosen Sprudel glühendheißer Ironie gibt es wohl keinen Griechen mehr, der absolut sicher ist, unsere Lachmuskeln in Bewegung zu setzen (p. 294). Saintsbury versteht es auch, A. etwaigen negativen Urteilen gegenüber mit unwiderleglichen Argumenten, gelegentlich auch mit kühlem Spott zu verteidigen; so meint er von Fénelons engherzigem und prüdem Vorurteil gegen die Komödie eines Plautus oder A.: "... We put likewise into the wallet at our backs the complaints of 'la basse plaisanterie de Plaute' or the statement that 'on se passe volontiers d'Aristophanes'. The point is the quantity of opinion which is not for Oblivions' alms-bag" (II, 308). Der Behauptung des französischen Kritikers Huet, die griechische Dichtkunst sei seit Homer in steter Dekadenz begriffen, hält er entgegen: "... Let us simply attempt to construct any critical

theodolite which will show us this line of constant declension through Sappho and Pindar, Äschylus and Aristophanes."

Von dem großen Kritiker Lessing erscheint es ihm auffallend (III, 46), daß er A., einem der größten Dichter Griechenlands, so wenig Aufmerksamkeit widmet. Kont, der gelehrte Interpret Lessings, erklärt dies daraus, daß die Form der Aristophanischen Komödie der Lessing'schen modernen Auffassung diametral entgegengesetzt sei. Aber diese und ähnliche Entschuldigungen will Saintsbury nicht gelten lassen; ihm ist und bleibt es ebenso unerklärlich als unverzeihlich, wie ein Mann wie Lessing den größten Lustspieldichter neben Shakespeare in solcher Weise ignorieren konnte. Lessing einen "king of criticism" zu nennen, erscheint ihm daher als eine Torheit. Von beißender Satire schon ist seine Kritik über seinen Landsmann Hazlitt, der ähnlich wie Lessing den griechischen Dichter vernachlässigt hätte, indem er sich bei der Abhandlung über die Komödienschriftsteller mit der Mitteilung begnügte, daß A. einer der vier Hauptrepräsentanten des heiteren Lustspiels sei, daß er aber wenig über denselben sagen werde, da er selbst wenig über ihn wisse. Dazu, meint Saintsbury, kann man bloß sagen: "Would all men were as honest! but one cannot say, Would all critics were as ignorant!" (III, 252.) Wir sehen also, wenn wir ein zusammenhängendes Urteil über den englischen Kritiker und sein Verhältnis zu unserem Dichter fällen sollen, daß er dessen Genie zu verstehen und zu würdigen wußte. Plutarch stellt einmal einen Vergleich zwischen Menander und A. an; abgesehen davon, daß eine solche Parallele absolut keine Berechtigung hat — denn ihre Mittel, Ziele und Zwecke, die Zeiten, in denen sie lebten, sind grundverschieden; außerdem ist die Aristophanische Komödie etwas ganz anderes als die Menander'sche, die schon mehr oder weniger auf die Charakterkomödie

übergeht —, ist sie ganz charakteristisch für Plutarch, der den ernsten und würdigen Menander "full of instructive sentiment and common sense", wie er ihn nennt, dem gewöhnlichen und gemeinen Possenreißer A. vorzieht. Mit Recht hält ihm Saintsbury entgegen: „Wo bleibt dann das Genie?" (I, 143.) Dieses Genie, das eben als solches die dem gewöhnlichen Sterblichen gezogenen Schranken, Konventionen und Gesetze überschreiten darf, nimmt er überall in Schutz, das Genie steht ihm immer an erster Reihe. In seinem Enthusiasmus geht er jedenfalls nicht zu weit und wir können uns mit ihm solidarisch erklären, wenn er A. neben Shakespeare und Molière als den größten Lustspieldichter bezeichnet.

Es dürfte weiterhin nicht uninteressant sein, die Ansicht der bedeutendsten Historiker Englands, die sich mit griechischer Geschichte und Literatur beschäftigt haben, über A. kennen zu lernen. Da wäre zunächst Grote, der auch Abhandlungen zu den Komödien des A. geschrieben hat, mit seiner History of Greece (1846—56) zu nennen. Im 8. Bande p. 445 gibt derselbe eine kleine Entwicklungsgeschichte der griechischen Komödie vor A.; 440 v. Chr. wurde ein Gesetz erlassen, das die Verhöhnung eines Bürgers in der Komödie durch Nennung des Namens verbot. Auf dieses Theaterverbot wird auch Savage Landor oben angespielt haben. Im Anschluß daran kommt er p. 450 auf A. und seine Komödie zu sprechen und besonders auch auf den Einfluß, den die Aristophanischen Komödien auf die Gemüter der Athener machten. Der Autor vertritt auch (wie später Browning) die Ansicht, daß die Tragödie durch ihren erhabenen Stil, der menschlich näherstehenden, sympathischen Auffassung an moralischer Wirkung der Komödie vorzuziehen sei, weil die Komödie eines A. nicht bloß wirklich Lächerliches und Verächtliches zum Gegenstand ihrer Satire mache, sondern auch unschuldige, ja verdienstliche Männer in

grenzenloser Weise verleumde. Die Athener seien nachgiebig genug gewesen, derartige Angriffe auf ihre freilich gefestigte Demokratie, hervorragende politische Persönlichkeiten zu dulden. A. hätte aber nicht bloß Männer wie Perikles angegriffen, sondern auch unbedeutendere nicht in Ruhe gelassen. Grote findet überhaupt die bittere und ätzende persönliche Satire als eine der Hauptsünden in der griechischen Literatur. Der Kriegszug der Aristophanischen Komödien gegen Philosophie, Literatur und Beredsamkeit unter dem Hinweis auf die gute alte Zeit, wo die athenischen Seeleute nur ihr Gerstenbrot und den Ruf Yo-ho (Frösche 1067) kannten, der rückschrittliche Geist der Komödien des A., der in dem Fortschritt der Kultur und Intelligenz den natürlichen Grund des moralischen Verfalls erblickte, all das konnte nie und nimmer einen günstigen und das Niveau der athenischen Sitten und Bildung hebenden Einfluß ausüben. Es ist ferner falsch, solche Satiriker und Komödienschriftsteller wie A. als gute Gewährsmänner oder gar als gerechte Kritiker betrachten zu wollen und ihrem Urteil den Wert von Autoritäten beizumessen, wie es z. B. in der Innern Geschichte der athenischen Demokratie, in K. F. Hermanns Griechischen Staats-Altertümern und auch sonst bei den verschiedenen Schriftstellern von Plutarch bis zur Gegenwart des öfteren geschehen ist. Wie beim professionsmäßigen γελωτοποιός bei den Gastmählern der reichen Athener, so steht doch auch bei unserem Dichter die Erregung der Lachmuskeln im Vordergrund, während alle anderen Motive in den Hintergrund treten müssen. Erst die Tragödie bringt ethisches Interesse und Gefühl, sowie den inneren Konflikt in das Drama und wirkt so im höchsten Sinn auf den Geist und die Moral des Zuschauers.

p. 555 ff. spricht der Verfasser sodann von der Verhöhnung des Sokrates durch A., deren Grund er in der

exponierten Stellung des immer mehr an öffentlichem Ansehen und Einfluß gewinnenden Philosophen und seiner Gottlosigkeit, seinem angeblichen Atheismus erblickt, der jedoch nichts weiter als den naturwissenschaftlichen Geist des Sokrates, die Naturereignisse auf Gesetze und nicht auf die abstrakte Macht der Götter zurückzuführen, zum Ausdruck bringt (vergleiche das Zwiegespräch zwischen Strepsiades und Sokrates in den Wolken). Dazu war die markante, jedoch häßliche und abstoßende Physiognomie eine äußerst dankbare Maske auf der Aristophanischen Bühne. Nicht besser erging es auch Kleon in der an Wucht der Satire und Komik unerreichten Komödie der Ritter, wo derselbe, wohl infolge einer persönlichen Fehde mit dem Satiriker, mit ganz unmöglichen, weil in sich widerspruchsvollen Lastern behaftet, in einem ganz falschen Lichte dargestellt wird (VI, 657 ff.). Dieses ganze, im allgemeinen ziemlich negative Urteil Grotes gewinnt für uns deswegen an Interesse und Bedeutung, weil es in den Grundzügen später bei Browning in seiner "Aristophanes' Apology" wiederkehrt.

Neben Grote möchte ich auf Thirlwalls "History of Greece" verweisen. Nach ihm XXXII, p. 249 wollte A. in seinem kühnen und edlen Patriotismus vor allem bessern und bestehende Übelstände abschaffen, auf welche Weise auch immer er konnte. Als er das athenische Volk mit allen seinen Schwächen als den Paphlagonischen Sklaven in den Rittern darstellte, zog er sich nicht dessen Mißgunst zu, besserte freilich auch wenig dessen Fehler und Gebrechen. Daß es ihm aber ernst war mit seinen Lustspielen, daß er sie nicht bloß als reines Spiel und Übung seiner Kunst betrachtete, geht aus dem warmen Gefühl für die Athener hervor, das sich selbst unter der grotesken Maske des Satirikers nicht verleugnen läßt. Er will ja keine Änderung oder Umwälzung der athenischen Verfassung und staatlichen Einrichtungen, sondern beklagt nur immer deren

Mißstände. Sein Ideal ist die Zeit eines Aristides und Miltiades, wo Athens Ruhm auf der Höhe stand; freilich verkennt er dabei das Werk des Perikles, dessen Einrichtungen er die Hauptschuld am peloponnesischen Kriege zuschiebt; das war nicht bloß persönlicher Groll, sondern seine tiefinnerste Überzeugung. Sein Ideal ist der Friede, die Rückkehr zu den gesunden alten Sitten, der altväterlichen Tradition. Doch ging dieser falsch aufgefaßte Patriotismus des A. in dieser Hinsicht zu weit, eine höhere geistige und materielle Kultur, zu der Athen sich allmählich erhob und worin A. den Ruin der Athener erblickte, war nicht aufzuhalten, sein Beginnen war daher zwecklos und auch nicht empfehlenswert. Diese Steigerung der Intelligenz war nicht zum geringen Teil durch die sogenannten Sophisten verursacht worden, deren Ziel, Methode und Einfluß geschildert wird. A. und ein großer Teil der Athener betrachteten die Lehren dieser Sophisten als besonders der Jugend gefährlich und verderblich; anstatt der alten Sitte gemäß den Körper zu stählen, würde diese zu frühreif und naseweis werden. Verwandtschaft mit dieser modernen sophistischen Richtung zeigte auch der Dichter Euripides, der die sophistischen Ideen in das Drama einführte und so natürlich auch wie die Sophisten selbst der Gegenstand des Spottes wurde. Symonds, der nachher zu behandeln sein wird, verweist uns auf eine Stelle in den Fröschen, wo A. so recht den Charakter dieser nichtssagenden, wortschwülstigen Sophisten aufdeckt (vergl. J. A. Symonds, Studies of the Greek Poets, II, 16). Doch war A. keineswegs blind für die dichterischen Vorzüge des Euripides, dessen Erfolg ja, nach dem Preis zu schließen, den ihm seine Stücke eintrugen, nicht allzugroß war; ja A. soll sogar von ihm geborgt haben, weshalb Cratinus das Wort prägte εὐριπιδαριστοφανίζων. Daß A. die griechische Tragödie sehr gut kannte, bewies er in den Wolken, und zwar in dem Streit

zwischen Äschylus und Euripides. Euripides als Dichter war ihm noch lange nicht so unsympathisch als der Sophist Euripides. Seine Tragödie wird nach den Vorzügen und Fehlern gewürdigt; sie ist leidenschaftlich, psychologisch, doch weichlich, mit eines tragischen Helden unwürdigen Situationen, mit der Tendenz, durch die Tradition geheiligte Personen in den Staub zu ziehen; ihre Verwandtschaft mit der Sophistik zeigt sie vor allem in den rhetorischen Deklamationen, den endlosen, atheistischen und religiösen Debatten. Alle diese Dinge, sowie noch dazu die verbrecherischen, ja blutschänderischen Gefühle und Leidenschaften fanden natürlich als Neuerungen beim Gros des Volkes keinen Anklang. Noch mehr als Euripides wurde Sokrates, der auch als Repräsentant der sophistischen Bewegung betrachtet wurde, Gegenstand der Aristophanischen Satire, nicht als ob ihm dieser vielleicht persönlich übelgesinnt gewesen wäre, sondern weil er in ihm einen gefährlichen Feind der Religion und Sittlichkeit erblickte. Offen bleibt nur noch die Frage, ob und wie weit A. mit dem wirklichen Charakter und den Tendenzen eines Sokrates bekannt war. Es ist kaum wahrscheinlich, daß er alle die Vorzüge, die ihn in unseren Augen bewundernswert erscheinen lassen, näher gekannt hat, denn sonst wäre seine bittere Satire nicht zu entschuldigen. Dabei mag freilich auch das Grübeln des Sokrates über subtile Fragen leicht verwechselt worden sein mit dem sophistischen Skeptizismus, der an der Auffindung der Wahrheit zweifelte. Außerdem kam der große Philosoph in den Verdacht eines Gottesleugners und Atheisten, weil er mit allen Mitteln den stark überhandnehmenden Aberglauben und die Intoleranz bekämpfte. Diese seine exponierte Stellung, dazu das Häßliche in seinem Äußeren, reizten unwillkürlich zur Satire der „Wolken", die sich jedoch keines besonderen Erfolges erfreuten, wohl auch infolge der Intriguen des ebenfalls angegriffenen

Alcibiades. Thirlwall, der Historiker, bringt mehr historische Tatsachen, erklärende Erläuterungen, ohne einen kritischen Maßstab anzulegen. Eine Kritik unseres Dichters finden wir bei Mahaffy in seiner "Greek Classical Literature", und zwar in dem Bande "Dramatic Poets". Bevor er zu seiner eigentlichen Abhandlung über A. kommt, macht er wiederholt Anspielungen auf denselben, die ich der Vollständigkeit halber nicht unerwähnt lassen möchte. p. 34 läßt er A. als Kritiker des Äschylus und seiner allzu theatralischen Kunst auftreten. A. lasse in den Fröschen den Dichter Äschylus besonders aus den „Sieben gegen Theben" zitieren wegen des dort herrschenden kriegerischen Tones und des gewaltigen Effekts, den dieser auf den Geist der Zuschauer ausüben mußte. p. 57 sagt er, daß die meisten deutschen Verehrer des Sophokles nicht imstande seien, die Satire des A. gegen denselben zurückzuweisen, der zufolge Sophokles in seinen alten Tagen ein Wucherer und Geizhals, ein zweiter Simonides gewesen sei. Gemeint ist mit dieser Satire die Stelle im Frieden v. 698. An anderer Stelle nennt A. den Dichter Sophokles εὔκολος "without angles and contradictions" (p. 94).

Bei der Abhandlung über Euripides p. 97 sagt er: Wenn der Vater des Euripides "a petty trader" gewesen wäre, wie in manchen Lebensbeschreibungen zu lesen ist, so hätte A. dies sicherlich nicht stillschweigend übergangen. Er benutzt ja auch die nächste Gelegenheit der Aufführung seiner Frösche, um in der bittersten und schonungslosesten Weise über seinen toten Gegner herzufallen, ganz im Gegenteil zu dem alten Sophokles, der über den Tod seines Rivalen tief betrübt ist (p. 99). Wenn ferner in der Medea des Euripides erstere sich wirklich dem kinderlosen Aegeus als Weib anbot, wie manche Kritiker behaupten und wie man wohl auch aus dem Chor schließen kann, so ist es ebenso unbegreiflich, wie A. in

oben erwähnter Satire dieser Zug entgehen konnte. In der Euripideischen Helena wimmelt es von jenen ewigen Wortwiederholungen, über die sich A. in den Fröschen so lustig macht. Browning ging nicht fehl, diese besonders den alternden Dichter charakterisierende Eigenart mit großer Kunst und wunderbarem Effekt in seiner Version des Herakles zu reproduzieren. Auch die Phönizierinnen des Euripides wurden von A. parodiert. Daß er aber mit der Verhöhnung des großen Meisters keinen besonderen Anklang beim athenischen Publikum fand, mag man aus dem Umstand ersehen, daß eine Tetralogie des Tragikers, die dessen Sohn Euripides aus dem Nachlaß des Vaters zur Aufführung brachte, wie wir aus den Scholien zu den Fröschen v. 67 entnehmen können, den ersten Preis davontrug. Die Absicht des Euripides, den Prolog der Iphigenie auf Aulis mit dem Eröffnungsdialog zu verbinden, erscheint als Nachahmung in den Rittern und Wespen des A., sonst aber nicht mehr in der Tragödie. p. 159 spricht Mahaffy von den Scholiasten, die nur A. folgten, indem sie Euripides tadelten wegen der Einführung gewisser Neuerungen in der Musik und im Metrum. Daraus ferner, daß A. die weiblichen Charaktere des Euripides als Ausgeburt der Schande in schiefer Weise auffaßte und auch die alten Scholiasten in blödsinniger Weise ihm hierin folgten, ja manche modernen Kritiker immer noch sklavisch an dieser Auffassung festhalten, erklärt es sich, warum diese glänzenden Gestalten meist vergessen sind. Außer Euripides hat A. noch eine Menge kleinerer Dichter und Poetasten verhöhnt, die ich hier nicht alle namentlich aufzählen kann. In den Rittern v. 528 verspottet er Kratinos als einen gebrochenen alten Mann, der einst ein beliebter Dichter gewesen sei; mit seiner Πυτίνη soll er auch den Preis über die Wolken des A. davongetragen haben. A. sagt ferner von ihm, er sei aus Gram über den Verlust einer Flasche Wein gestorben, natürlich

eine Erfindung unseres Dichters, die zu erneuter Vorsicht gegenüber den Angaben des A. mahnt. Es folgt das Verhältnis des A. zu früheren Dichtern, so zu Pherecrates, aus dessen Κραπάταλοι er die Idee der Unterweltsszene für seine Frösche holen konnte, die Abhängigkeit des Eupolis, der in seinen Μαρικᾶς des Plagiats angeschuldigt wird (vergl. Wolken v. 553—55). II, 57 verweist Mahaffy auf A., der uns den Beweis liefert, daß Äschylus selbst die Athener nicht als Kunstrichter betrachtete und auch in seinen Tragödien sich nicht ihrem Verständnis anpaßte.

p. 171 erwähnt er die Ekklesiazusen des A., die sich direkt gegen Platos Republik richten sollen. p. 185 spricht er von der Schule des Sokrates, die nie die großen Dichter vom ästhetischen Standpunkt aus beurteilt, sondern bloß vom einseitig moralischen, genau so wie A. in seinen Fröschen; überhaupt bewege sich die ganze Kritik vor Aristoteles in diesen beschränkten Grenzen. I, 40 verweist er auf die Bedeutung der Scholien, ohne deren Kommentare manche Autoren wie Homer oder A. manchmal ganz unverständlich seien.

Nach diesen sporadischen, nicht gerade wichtigen Hinweisen auf A. folgt eine kritische Studie über denselben und seine Komödien. In dieser eigentlichen Abhandlung finden sich manche wertvolle Bemerkungen und Winke über die Entstehung und den historischen Hintergrund, über die Bedeutung dieser oder jener Komödie. Fein sind vor allem die Analysen der verschiedenen Komödien, die Charakteristik der einzelnen Personen. Was z. B. das Verhältnis des A. zu Sokrates in den Wolken anbelangt, so ist natürlich die Darstellung des großen Philosophen völlig unhistorisch, aber auch frei von feindlichen Nebenabsichten und bringt lediglich die Kritik aller exotischen Bildung und Erziehung, aller raffinierten Rhetorik in der Person des wohlbekannten

Sokrates zum Ausdruck. Mahaffy entgeht es natürlich nicht, daß verschiedene Werke, besonders die späteren unter der fürchterlichen, sie entstellenden Obszönität zu leiden haben. Als eine der besten Komödien bezeichnet er die Vögel wegen der herrlichen Phantasie, des Zurücktretens der politischen Ränke und der Laszivität. In der Lysistrata gibt die Spartanerin Lampito mit ihrer dorischen Sprache ein hervorragendes, fast einzig dastehendes Beispiel des immerhin bemerkenswerten dorischen Dialekts. Als das interessanteste Stück erscheinen ihm die Frösche. Die Argumente, die die beiden Dichter gegenseitig vorbringen, findet er kleinlich, unbedeutend und nichtssagend, meist grammatischen, rythmischen, ethischen, nie jedoch ästhetischen Charakters. Den Gegensatz zwischen Äschylus und Euripides illustriert Mahaffy durch eine instruktive Parallele zwischen Walter Scott und George Eliot; der erstere stellt ideale Ritterfiguren dar, läßt der Tugend den gebührenden offenkundigen Lohn, dem Laster die verdiente Strafe zu Teil werden, während letztere die verwickelteren Netze und Gewebe des menschlichen Daseins zu ihrem Gegenstand macht und nicht immer die Katastrophe der traditionellen, sittlichen Auffassung anpaßt. Daran anschließend kritisiert Mahaffy im allgemeinen den Mangel einer richtigen Handlung, einer Verwicklung und Lösung in der alten attischen Komödie, dann die fast immer gleichmäßige Eröffnungsszene, die entweder mit einem Monolog oder Dialog als Exposition bereits das ganze folgende Stück anzeigt. Auch in den Charakteren findet sich dieselbe monotone Gleichmäßigkeit in der Auffassung, fast ausschließlich ältere Männer oder Weiber. Der Verfasser glaubt darin einen Ausfluß des aristokratischen Charakters des Dichters zu erblicken, der mit seiner Satire nur über die unteren Schichten des Volkes herfällt; in diesen spielt niemals der junge Mann irgendeine Rolle. Phidippides in den Wolken bildet eine Aus-

nahme. Daher haben alle deutschen A.-Kritiker unrecht mit ihrer Behauptung, A. hätte alle Laster und Schwächen seiner Zeit gegeißelt. Sie verkennen, daß A. durch und durch Aristokrat ist und nur den Radikalismus und die Demokratie, nicht aber die Anhänger seiner Partei verfolgt. Sein religiöser Standpunkt war ein sehr konservativer, nicht vielleicht aus wirklicher Herzensfrömmigkeit, da er sich nicht scheute, selbst die Götter im lächerlichen Lichte darzustellen. Während seine Parodie der Tragödie sehr interessant ist, erscheint seine Satire gegen Euripides äußerst rücksichtslos und ungerecht; Euripides war eben nicht bloß ein Erneuerer auf dem Gebiet der Tragödie, sondern auch ein politischer und sozialer Gegner. Ganz am Platz ist seine Satire gegen den ewigen Wortschwall in den pathetisch-lyrischen Stellen seines Gegners, wenn auch zuzugeben ist, daß diese Wiederholungen einen Ausfluß tiefen inneren Fühlens darstellen. Der moderne Dichter, der wohl am besten Euripides verstanden hat, ist in diesem Punkt seinem Vorbild gefolgt. Es wird hier auf Brownings Aristophanes' Apology, und zwar auf die schon einmal in demselben Zusammenhang erwähnte Übersetzung des Herakles Bezug genommen. Dieses Browning'sche Gedicht, das man zugleich auch als eine Euripides' Apology betrachten kann, enthält mehr Gelehrtheit und Fähigkeit als alle anderen Kritiken über diesen Gegenstand. Wie Browning in seiner Version des Herakles, so habe auch der deutsche Lyriker Platen diese Wiederholung verwendet, die, so einfach sie sei, beim Leser die intensivsten und schönsten Gefühle auszulösen imstande sei. Für den Zweck der Aristophanischen Komödie, der in dem Spruch ridendo docere ausgedrückt sein soll, tritt besonders Klein in die Schranken. Hegel in seiner Ästhetik betrachtet in ganz theoretisch-abstrakter Weise die Komödie, den Ausfluß einer "infinite subjectivity", als derart erhaben über die gewöhnliche Menschennatur,

daß sie dieselbe im lächerlichen Lichte darstellen kann. (Ansicht von Browning!) Beide Anschauungen mögen auch bei A. mehr oder weniger zutreffen. In seinen früheren Komödien wird wohl mehr die moralisch-didaktische Tendenz überwiegen; später, als das Volk allmählich degenerierte, wuchs auch die Komödie nach der schlimmen Seite der Obszönität und Possenhaftigkeit aus. Ernste Bemühungen, politische und soziale Reformen herbeizuführen, halfen nichts, was blieb weiter übrig als die Satire und Travestie? In dieser Hinsicht steht A. auch im Gegensatz zu den tragischen Dichtern, die gerade in ihren letzten Werken die edelsten und vollendetsten Denkmäler ihres genialen Geistes hinterlassen haben. Deswegen, weil A. sehr schöne lyrische Partien gedichtet hat, mehr als Lyriker denn Dramatiker ansprechen zu wollen, ist natürlich ein Unding — A. ist und bleibt in erster Linie Dramatiker. Zum Schluß seiner Abhandlung nennt Mahaffy noch einige Männer, die über A. gearbeitet und denselben herausgegeben haben, so vor allem Bentley, Dobree, Dawes und Porson. Daß der große Euripides-Kenner und -Kritiker Mahaffy für diesen in die Schranken tritt und daher auch mit dem später zu behandelnden Browning'schen Gedicht Aristophanes' Apology im höchsten Grade sympathisiert, darf weiter nicht wunder nehmen. Daneben tritt er aber auch unserem Dichter ziemlich objektiv gegenüber und kritisiert zumeist Dinge, die auch wirklich zur Kritik herausfordern.

Außer Mahaffy wäre noch ein anderer Literarhistoriker, nämlich J. A. Symonds mit seinen "Studies of the Greek Poets" zu erwähnen. Im 2. Bande, Kap. XVIII spricht der Verfasser von der Charakteristik der Aristophanischen Komödie von Heine, die ihm zu sehr von der persönlichen melancholischen Ironie dieses Dichters durchtränkt zu sein scheint. Sodann geht er selbst auf die Eigenarten der

Aristophanischen Komödie ein, deren Hauptzüge er in der ungehemmten, freien, ja frechen Phantasie, die alles von oben zu unterst kehrt, in dem überschäumenden, ausgelassenen Witz, der weder Götter noch Menschen schont, aber nichts mit dem Sarkasmus und Zynismus gemein hat, erblickt. Die Weltvernichtungsidee, von der Heine spricht und die immer einen verbitterten, verbissenen Sarkasmus involviert, ist bei A. nicht vorhanden, bei ihm ist alles sprühende Lebenskraft und jugendlicher Übermut. Wie anmutig und lieblich sind seine lyrischen Partien! Doch ist es schwer, A. richtig zu verstehen und zu würdigen; nur wenigen ist es beschieden gewesen, dem ungezogenen Liebling der Grazien gerecht zu werden. Der Hauptfehler der meisten Kritiker liegt nach seiner Ansicht darin, daß die selben gerade die kühnsten und auch laszivsten Stellen abzuschwächen sich bemühen, bis schließlich der wirkliche A. vollständig verschwunden ist. Diese Kritiker scheinen nicht zu bedenken, daß unser moderner Begriff der Komödie sich keineswegs deckt mit dem Begriff der attischen und Aristophanischen Komödie. Die griechische Komödie ist eine Art religiöser Kultus und hat ihre Wurzel in der Verherrlichung der Götter; daher war dem Dichter auch der Erfolg bei den Athenern sicher. Der bacchanalische Taumel der griechischen Komödie zu Ehren des Gottes Dionysos, der in der natürlichen und naiven Lebensfreude, der unserem modernen Empfinden schamlos vorkommenden Sinneslust und ungehemmten Betätigung und Befriedigung der niederen, animalischen Triebe im Menschen zum Ausdruck kommt, steht im diametralen Gegensatz zur christlichen, streng-asketischen Ethik. Nur einmal noch in der Weltgeschichte ist eine Art der Aristophanischen Komödie wiedergekehrt, und zwar in der italienischen Renaissance, in der Zeit eines Borgia und eines Benvenuto Cellini, wo aber bereits im Gegensatz zu Griechenland die absichtliche Raffi-

niertheit im Vordergrunde steht, die natürlich zu verdammen ist.

Weiterhin ist ja A. ein Grieche, der auf die sinnliche, körperliche Schönheit das Hauptgewicht legt, der daher in der nacktesten Sinnlichkeit, solange sie natürlich, offenherzig und aufrichtig ist, nichts Schamloses erblicken kann. Im Vergleich mit Rabelais, der ja eine ganz andere Epoche repräsentiert, ist A. viel feiner und hat nichts von dem grobigen, klotzigen Element dieses Dichters. Während Symonds dieses Kapitel über die griechische Komödie schrieb, erschien Brownings interessantes Buch "Aristophanes' Apology", das eine sehr feine Karikatur des A. und eine nicht minder feine Verteidigung des Euripides enthält. Doch ändert der Kritiker deswegen keineswegs seine bisherige Ansicht über die griechische Komödie. Er zeigt uns im folgenden die Lichtseiten der Aristophanischen Komödie. Sie zeichnet sich durch die köstliche, allerdings uns leider nicht immer ganz verständliche burleske Parodie aus. Den Ruhm, in der Nachwelt fortzuleben, verdankt A. vor allem dem Umstande, daß seine Komödien nicht bloß die Vorzüge der zeitgenössischen Lustspiele vereinigen, sondern diese in glänzender Weise übertreffen. Als Stichprobe für die hervorragende lyrische Begabung unseres Dichters dient dem Kritiker der bereits öfters zitierte, berühmte Chor aus den „Vögeln". Neben dem lyrischen Pathos jedoch ruht das Hauptgewicht auf der Satire, die das Grundelement seiner ganzen Komödie bildet. Außerdem zieht sich durch dieselbe sein extrem konservativer Geist. Seine literarische Kritik, die besonders gegen Euripides in den Fröschen zum Ausdruck kommt, ist in dem Haß begründet, den er gegen die verderbliche Sophisterei des letzteren hat. Hinter das Gewand seiner Parodien verbirgt er jedoch stets seine moralisch-didaktischen Zwecke.

Symonds kommt auch zu der Ansicht, die ich bereits in

der Einleitung meiner Abhandlung vertrat, daß die Aristophanische Komödie nur in einem Staate gedeihen konnte, wo demokratische Freiheit in der Zensur und Kritik herrschte und verweist auf die Engländer, die in dieser Hinsicht ziemlich nahe verwandt mit den Athenern der Zeit des A. seien. Im weiteren Verlauf deckt er die einseitig-engherzige Auffassung einiger Kritiker auf. Man muß sich hüten, A. in extremer Weise als gemeinen Witzbold oder als nüchternen Sittenprediger hinstellen zu wollen. Erstere Auffassung vertritt, wie wir bereits gesehen haben, Grote; nach ihm ist der zwar geniale Possenreißer A. der staatlichen Ordnung, der öffentlichen und privaten Ruhe sehr gefährlich. Als Moralist wird er hauptsächlich von deutschen Kritikern wie Ranke oder Bergk hingestellt, was wohl noch absurder ist (Symonds läßt sich hier wohl eine starke Hyperbel zu schulden kommen!). Sicherlich ist nach seiner Überzeugung A. noch viel mehr ein γελωτοποιός, bei dem jedoch die moralische, durchaus gute Unternote niemals fehlt (Das letztere möchte ich nicht ganz unterschreiben, da ich mich nicht zu der Ansicht bequemen kann, daß es A. bei seiner Satire mit seinem moralischen Nebenzweck immer so blutig ernst war.). Was sollen wir, meint Symonds, von der Phantasie eines Mannes denken, der nach einem Blick auf den Glanz des Aristophanischen Genies von dieser Höhe zur Erde niedersteigt und wünscht, A. hätte lieber nie existiert oder kopfschüttelnd ihn den Quarterly Reviews an die Seite stellt? Es wäre zu bedauern, wenn die modernen Menschen gar kein Verständnis und keine Empfindung mehr für eine Kunst zeigten, die nicht immer im höchsten Maße und ausgesprochen moralisch, praktisch nützlich und lehrreich ist. Diese Worte, die vollständig richtig sind, könnte man mit gutem Grund auf Browning und seine Auffassung der Aristophanischen Komödie anwenden, wie wir später noch sehen werden. Andererseits müssen wir, um A. recht

verstehen zu können, nicht mit den Augen eines modernen Kritikers ansehen, sondern uns in den Geist der Antike, die Zeit und die Verhältnisse hineinleben oder mit anderen Worten, wir dürfen A. nicht absolut, sondern wir müssen ihn relativ beurteilen; wir müssen selbst, soweit dies möglich ist, "merry Greeks" werden. Es ist doch ein ganz gewaltiger Unterschied, um auf das vorhin Gesagte zurückzukommen, zwischen der griechischen und modernen Kunstanschauung und Geschmacksrichtung im Lustspiel. Die moderne Komödie trägt etwas vom Geist der Tragödie in sich (So will es ja auch Browning!). Ein ernster Zweck, eine lehrreiche Moral, die dichterische Gerechtigkeit, das sind die Hauptforderungen. Die Aristophanische Komödie ist jedoch immer komisch und spaßhaft für die Zuschauer und humorvoll in sich selbst, so daß sie unwillkürlich Gelächter erregt. Es folgt nun die Darstellung von zwei Komödien, die zweifellos zu den besten unseres Dichters gehören, der Vögel und Wolken. Die Vögel vergleicht Symonds in ganz interessanter Weise mit der Zauberflöte Mozarts, in dessen Musik ja auch der schnelle, sprunghafte Übergang vom Heiteren zum Ernsten stattfindet, Parodie und Ironie versteckt und offen zu Tage tritt und immer ein gewisses Pathos hinter der ausgelassensten Fröhlichkeit lauert. Zum vollen Verständnis gelangen erst die Vögel, wenn man die politischen Verhältnisse Athens näher ins Auge faßt; freilich reicht dieses Lustspiel weit über jene Zeit hinaus und gewinnt immerwährende Bedeutung als Satire gegen jede Art von phantastischen und utopistischen Ideen. Wie herrlich und anmutig ist die dichterische Gestaltung der verschiedenen Vögel und ihrer Lebensweise! Die andere Komödie, die Wolken, greift in allegorischer Form die beiden Hauptprobleme der Sophistik an, nämlich τὰ μετέωρα, d. h. die aufblühenden Naturwissenschaften und in zweiter Linie die moderne Rhetorik, die mit subtiler

Spitzfindigkeit den Gegner zu schlagen sucht. Die Wolken sind luftige Gebilde, nichts als Luft, die kommen und vergehen. Um die Macht dieser Allegorie zu verstehen, muß man die Bedeutung der Wolken in der alten griechischen Mythologie kennen. Jedes Ding, das proteusartig sich änderte, schnell dem staunenden Blick entschwand, also jede Art von Illusion oder Maya, all die spanischen Luftschlösser wurden in der Gestalt von Wolken symbolisiert. Wunderbar, wie die Parabase in den Vögeln, ist auch der Chor in den Wolken. In herrlichen Worten ruft Sokrates die Wolken an, die nicht im Sturmesgebraus dahertoben, sondern als leichte, wandelbare Gestalten allmählich über der Erde auftauchen und sich plastisch erheben. Diese poetische Darstellung der Wolkenbildung ist ganz der Natur abgelauscht; wir glauben die Wolken sich allmählich aus dem Meer erheben zu sehen. Nüchterner muten uns im Gegensatz dazu die beiden λόγοι an, die nur dem Dichter zum Zwecke dienen, um seine Argumente gegen den einen, nämlich ἄδικος λόγος, vorzubringen. Die Schilderung der „guten alten Zeit" gefällt uns durch ihre Einfachheit und schlichte Größe, wobei wir uns jedoch manchmal eines Lächelns nicht erwehren können. Das Ideal einer freien Erziehung, frei von allem Zwang und Handwerksmäßigem, die die harmonische Schönheit des in der Skulptur dargestellten Körpers anstrebt, wird uns vor Augen geführt. — Die Symbolik und die Metapher spielen in allen Komödien eine hervorragende Rolle. Symonds erwähnt noch die Wespen, Plutus und besonders die Thesmaphoriazusen mit der Karikatur des Euripides und der Satire gegen die athenischen Weiber. Dr. Mahaffy hat in seinem ausgezeichneten Buch „Das soziale Leben in Griechenland" schon viel zur Lösung der Frage über die gesetzliche und häusliche Stellung der freien Frau zur Hetäre beigetragen; doch besteht immer noch das Problem, wie man das hohe Ideal des

Weibes in der griechischen Tragödie mit den hier geschilderten Weibern vereinen kann, die auch wieder in Gegensatz zu den in der Lysistrata und den Ekklesiazusen dargestellten Frauen treten. Unter der Führerschaft von Plato, der uns mit der vornehmeren und ernsteren Seite des athenischen Lebens bekannt macht, mit den καλοκαγαθοί, und Aristophanes, der uns mehr das gemeine Volk, sein Ziel und Streben vor Augen führt, sind wir jedenfalls imstande, uns einen guten Teil des athenischen Lebens, Volkes und Charakters zu rekonstruieren.

Symonds faßt also, wie wir gesehen haben, die Sache großzügig an und tritt damit in Gegensatz zu den meisten anderen Kritikern, die mehr oder minder eine einseitige Auffassung vertreten. Symonds besitzt eben den für jeden Kritiker unentbehrlichen Sinn für das Relative; außerdem ist er selbständig und läßt sich in seinem Urteil auch nicht von Männern wie Browning beeinflussen, die an Ruhm und Autorität über ihm stehen. Er versteht es schließlich vor allem, das Geniale in der Aristophanischen Komödie in richtigem Lichte und frei von Vorurteilen darzustellen.

Nicht gerade von einem Kritiker von Beruf wie Saintsbury oder Symonds, sondern von einem bekannten englischen Dichter, nämlich George Meredith finden wir ein sehr bemerkenswertes Urteil über A. und seine Komödie. In seinem "Essay on Comedy" legt er seine Ansichten über die Komödie im allgemeinen nieder. Er möchte ein Lustspiel mit feiner Ironie und einem satirischen Lächeln über den Menschen und das Menschenleben. Nach ihm steht das englische Volk der primitiven Aristophanischen Komödie ziemlich sympathisch gegenüber, da das komische Element stets durch das groteske überboten ist, Ironie den sprudelnden Witz begleitet und die Satire ein blankes Schwert ist; außerdem besitzt sie vor allem gesunden Menschenverstand und haßt das Gegenteil, haßt die Sophistik, haßt überhaupt

alles, was der Natürlichkeit und Reinheit in Denk-, Ausdrucks- und Lebensweise verderblich im Wege steht. Ein A. kann jedoch nicht wieder erstehen, er will ihn auch nicht wieder erneuert wissen, dazu ist er dem feiner veranlagten Engländer, der die robusten Späße wohl nie und nimmer so recht zu würdigen weiß, wohl etwas zu grobkörnig; doch würde es nach seiner Ansicht keineswegs schaden, wenn der unerschrockene satirische Geist eines A. hie und da ein kleines Licht auf die öffentlichen Zustände, die Albernheiten des täglichen Lebens und Treibens werfen würde. Die Aristophanische Komödie wirkt für ihn gleich einem erfrischenden Luftzug, einem Südwestwind von der See her. Sie heitert auf mit ihrem Lachen, wenn sie auch nicht das "gros rire" of the Gaul tossing "gros sel" (gemeint ist natürlich Rabelais), noch das "courteous laughter, mentally digestive of the Frenchman" besitzt. Aber nicht bloß das Gelächter, wie es wohl z. B. durch die unvergleichlich komische und lustige Prügelszene zwischen Bacchus, Xanthias und Oeakus in den Fröschen im höchsten Grad erregt wird, soll das Endziel der Komödie sein: die Zuhörer sollen die in derselben verfochtenen Ideen mit nach Hause nehmen und wohl beherzigen, wie sie getrocknete Früchte in ihren Kästen aufbewahren, damit ihre Kleider das ganze Jahr hindurch wohlriechen. Wenn nun auch die Mittel und Wege, mit denen A. der Erreichung seines Zieles zustrebte, uns manchmal abstoßen, wenn es uns auch manchmal fraglich erscheint, ob er recht oder unrecht gehabt hat, so müssen doch all diese Bedenken schwinden angesichts der unleugbaren Tatsache, daß in seinen Lustspielen stets "The Idea of good Citizenship" wiederkehrt. Ob es dem griechischen Dichter dabei immer so blutig ernst gewesen ist, wie es bei dem zähen Konservatismus, dem unablässigen Kampf gegen das verderbenbringende, ungesunde Moderne den Anschein gewinnt, bedenkt Meredith nicht, wenn er auch anderer-

seits wieder ganz richtig bemerkt, daß die komische Maske, die er aufsetzt, manchmal nur ein Stückchen Schleier auf seinem Gesicht ist, um die bitterernsten Züge, die dahinter verborgen sind, zu verhüllen. Die skrupellose, die Grenzen des Dezenten oft überschreitende Satire des A., an der sich selbst der sonst nicht so zart veranlagte und feinfühlige Swift bekanntermaßen gestoßen, soll die englischen Dichter nicht weiter abschrecken, sondern vielmehr antreiben zum Studium seiner Methode, damit wenigstens ein Funken vom Aristophanischen Feuer und Geist auf sie übergehe; denn der ganze A., der in sich Rabelais und Hudibras, Shelley und Heine vereinigt, wird in seiner vollen Größe und Originalität wohl nie wieder erstehen können. George Meredith kannte also nicht bloß unseren Dichter, er schätzte ihn auch; er erblickt das Ideal in einer Komödie, die in mancher Hinsicht auf Aristophanes basiert.

Die wichtigste und interessanteste Kritik des Aristophanes in neuerer Zeit ist in dem von mir schon einigemal angeführten Gedichte Brownings "Aristophanes' Apology" enthalten. Ich werde versuchen, zunächst einmal den Inhalt dieses ziemlich dunklen Browning'schen Werkes, das für den Durchschnittsmenschen ein versiegeltes Buch bleiben wird, in etwas ausführlicher Weise anzugeben, da ich für unseren Zweck eine knappe, kurz resümierende Inhaltsangabe, wie sie z. B. in Karl Bleiers Dissertation: Die Technik Robert Brownings in seinen dramatischen Monologen, Marburg 1910, p. 64 ff. geboten wird, bei der Schwierigkeit der Materie nicht für angemessen halte. Als Hilfsmittel dienten mir dabei neben Dowdens Browning, Berdoes Browning Cyclopaedia und einem Artikel in "American Journal of Philology" vol. 17, p. 202: "Classical Element in Browning's Poetry", vor allem auch das "Handbook to Browning's Works by Mrs. S. Orr".

"Athens, the life and light of the whole world," ist unter

das Joch Spartas gesunken. Balaustion aus Rhodos und ihr phozischer Gemahl Euthukles sind heimatlos geworden, ein Schiff trägt die beiden soeben nach Rhodos. Balaustion ist vollständig niedergeschlagen über den Ruin der Stadt Athen, ihrer zweiten Heimat, den nach ihrer Ansicht A. mit seinen niedrigen Komödien beschleunigt habe, den aber ihr Busenfreund Euripides mit seiner Neigung zum Höchsten und Idealen hätte hintanhalten können. Es ist die Nacht, in der Athen die Nachricht vom Tode dieses Dichters erhält; Euthukles bringt diese Kunde vom Hinscheiden des Euripides und vom Auftreten des bejahrten Sophokles "an old pale-swathed majesty", dessen nächster großer Chor zur Trauerfeier für seinen verstorbenen Rivalen erscheinen soll, vom Theater nach Hause. Die beiden sind daher in ernste und tiefe Gedanken über den Hingang ihres Freundes versunken, der nun ausruht von all dem Ärger und den Verdrießlichkeiten, die er während seines ganzen Lebens auszustehen hatte. Sein ganzes Leben zieht noch einmal kurz im Geiste an ihren Augen vorüber. Getreu seinen Überzeugungen von Recht hatte er gelebt ganz für seine Kunst, ohne sich um die Vorwürfe zu kümmern, die man von vielen Seiten gegen ihn erhob, er sei ein Menschenhasser, ein Sonderling, der für nichts anderes als für seine Kunst Interesse zeigte und daher auch seine Pflichten als guter Staatsbürger vernachlässigte. Aber Euripides überließ es Sophokles, Dichter und Heerführer zu gleicher Zeit zu sein, um für den Erfolg schließlich ausgelacht zu werden. Dafür hatte Euripides zuerst den Preis der "Contemplation" davongetragen. Aus diesem seinem beschaulichen Leben heraus ergriff er die Hand, die ihm Archelaos von Macedonien anbot, und bewies am Hofe desselben, daß er doch auch praktisch verwendbar und tüchtig war, indem er durch seine verwaltende Tätigkeit die Staatskassen füllte. Sein Schwanengesang war die Iphigenie auf Aulis. — Auf die

Kunde vom Tode des so viel geschmähten Euripides setzt in Athen eine Reaktion gegen die bisher feindliche Strömung ein. Von den Athenern, die nun ihrem großen Dichter Gerechtigkeit widerfahren lassen wollen, beabsichtigen die einen, ihm ein Standbild im Theater zu errichten, die andern, ihn im Piraeus zu begraben. "How thoroughly death alters things!" Nicht so Euthukles und Balaustion, die des Dichters Statue in ihrem Herzen tragen. Nicht die Ehrung seiner sterblichen Überreste beschäftigt ihre Gedanken, sondern seine vom dunkeln Erdenbann befreite Seele, die nun über ihrem Leben wacht. Diese wollen sie nun mit den Worten aus des Dichters eigenem Munde anrufen; sie beginnen gerade zum Andenken an den teuren Verstorbenen das Ms. "Herakles", das ihnen der Dichter zum Vermächtnis hinterlassen hatte, vorzulesen, werden jedoch aus ihren Träumereien plötzlich aufgestört durch das tobende Gepolter einer Schar von Schwärmern, die in nächtlicher, ausgelassener Freude bei festlichem Gelage soeben den Erfolg der Aristophanischen Komödie "Thesmophoriazusen" feiern, in der der soeben dahingegangene Euripides nach Herzenslust von A. verspottet worden war. Ein Jahr vorher war diese Komödie durchgefallen, diesmal aber hatte sie dank der frivolen Kühnheit einen durchschlagenden Erfolg erzielt. A., wie gewöhnlich berauscht, im Taumel seines letzten Triumphes, mit frecher Miene und kühner Sinnlichkeit, die der Weingenuß noch beträchtlich gesteigert hat, umgeben von seinen freudetrunkenen Genossen und einer Schar von Flötenbläsern und Tänzerinnen, welch greller Gegensatz zu dem in tief-ernste, düstere Gedanken versunkenen Paar! In herausfordernder Weise führt er noch seine dionysische Schar zum Sturm gegen die gastfreundlichen Tore des Euthukles und der Balaustion, dieser intimen Freunde und Verehrer seines Todfeindes Euripides. Seine Anhänger und Begleiter jedoch zerstreuen sich beim Anblick der ern-

sten und gestrengen Balaustion, so daß der große Satiriker sich schließlich allein dem ernstfragenden Blick der "Statuesque Balaustion pedestalled-on much disapprobation" gegenübersieht, und zwar Stirn gegen Stirn. Mit etwas spöttischer Ehrerbietung begrüßt er sie, spottet in seiner bekannten Manier über ihren etwas poetischen Namen Balaustion, "the wild pomegranate flower", ihre strenge, würdevolle Miene und die Art und Weise, wie sie seinen Chor und dessen Begleiter verscheuchte. Plötzlich jedoch hält er inne, er kommt von seinem Rausch etwas zur Besinnung, er wird schweigsam und ganz verändert. Die feierliche Grabesstimmung wirkt selbst auf den bacchantischen Schwärmer ernüchternd; die Heiligkeit des Todes muß doch auch dieser übermütige Dichter mitten im Taumel des Lebens und im Freudenrausch des Triumphs anerkennen. Wie ein Kind wartet er auf die zurechtweisenden Worte, die aus dem Munde der ernsten Balaustion kommen werden: "The merest female child may question me. Spare not, speak bold, Balaustion." (p. 47.) Balaustion begrüßt ihn zunächst in ihrem Hause als den guten Genius, den Genius des gütigen, freundlichen und nebenbei doch reinigenden Humors, der wie der Blitz im Sommer zwar leuchtet, aber nicht zerstört. Freilich hat dieser Genius auch seine tiefen Schattenseiten; aber sie begrüßt zunächst das Licht, unbekümmert um die große Dunkelheit, in der es strahlt; sie verehrt die bessere Hälfte seines Wesens, solange das Monstrum, welches die andere bildet, außer Sicht bleibt. Es wird nun die Geschichte von dem Seeungeheuer eingeschoben, das in Balaustions Heimat Rhodos eines Tages an das Land kam und nur mit dem Opfer eines jungfräulichen Wesens beschwichtigt werden konnte. Die plastische Darstellung dieses äußerst poetischen Mythus, der mutatis mutandis auf A. anzuwenden ist, dient dazu, die zuletzt ausgesprochenen Gefühle der Balaustion

zu illustrieren. Bald Meergott, bald Seeungeheuer, von der erhabenen Majestät eines Gottes zum neckischen Spötter und gemeinen Satiriker herabsinkend, beginnt er, zuerst in gebrochener Rede, die den Genuß des Weines verrät und in der bereits wieder das niedrigere Ich dem nicht allzulange anhaltenden Ernst Platz zu machen scheint, dann aber allmählich ernster und klarer werdend, seine große Verteidigung der Komödie gegenüber der Tragödie des Euripides. A. muß sich zunächst rechtfertigen gegenüber den Angriffen der Balaustion, es gibt nun kein Entrinnen mehr, es gibt aber auch kein Zagen oder Zögern bei ihm. Nach der Ansicht der Balaustion ist die Aristophanische Komödie unwürdig, roh und gemein in der Behandlung der Personen und Sachen, so vor allem in der Nachäffung des großen Tragikers Euripides, den er in seinen Thesmophoriazusen als eine sehr fragliche Weibsperson einführt; daher auch sein häufiger Mißerfolg. A. hat überhaupt nicht versucht, die Unwissenheit anzugreifen, die Torheit zu überzeugen durch deren Gegenteil, nämlich Kenntnis und praktische Lebensweisheit (p. 52), sondern immer durch sich selbst, was doch unmöglich ist. Demgegenüber weist A. in seiner Rechtfertigung, die zunächst mehr eine "defence" als "apology" seiner Dichtung darstellt, auf die Lappalien und den seichten Inhalt der Euripideischen Tragödie hin, im Gegensatz zu seiner Komödie, die sich mit wichtigen und bedeutenden Dingen beschäftigt "No such thin fare feeds flesh and blood like mine, No such faint fume the Aristophanic soul" (p. 57). Überdies ist die Komödie noch sehr jung, erst drei Generationen alt. Es folgt eine kurze Geschichte des Ursprungs der Komödie, mit der eine Darstellung ihrer Entwicklung, Bedeutung und Funktion verknüpft ist. Ihr Ursprung ist darauf zurückzuführen, daß einmal einige witzige Dorfbewohner in Megara beim Gelage sich ihr Gesicht mit der Hefe des Weines

beschmierten, auf einen Karren stiegen, nachts so durch die Dörfer zogen und von Haus zu Haus schrien und ausposaunten, wie der eine seine Arbeiter hungern ließ, ein anderer seines Nachbarn Weib küßte usw. (p. 59), also wie wir sagen würden, eine Art Haberfeldtreiben veranstalteten. Der erste Komiker Susarion war noch etwas grob und warf mit großen Megarischen Steinen, er, A., schwingt bereits hölzerne Keulen, seine Nachfolger werden vielleicht den glänzenden Stahl zücken. Gegenstand seiner Satire ist keineswegs bloß Euripides mit seiner Naseweisheit, sondern auch "Socrates, meteors, moonshine, Life's not Life, The tongue swore, but unsworn the mind remains", also alles Falsche und Unnatürliche, aller Schein und Trug. Ist er, der Verfasser der Wolken, nur ein bloßer Komiker? Um das Gegenteil zu beweisen, läßt er dann eine ganze Tirade über die Mannigfaltigkeit und tiefe Bedeutung seiner Themen folgen; seine Komödie hat unter anderem den Zweck, der ekelhaften Geschmacklosigkeit und der faden Pedanterie seiner Zeit zu steuern. Das Volk der Athener ist durch das Drama des Euripides verweichlicht worden, es muß wieder mehr Eisen in das Blut; die gute alte Zeit muß wieder erstehen, wo die Knaben nur mit ihrem Ruppapai ihr Gehirn anstrengten, die alten, wenn auch derben Sitten und Gebräuche müssen zurückkehren, jede Art raffinierter Neuerung ist als gefährlich zu verpönen. Ein Stück dieser guten alten Zeit, wo man sich mit gutem Essen und Trinken begnügte und es sich sonst wohl sein ließ, wird uns in seinem Frieden vor Augen geführt. Was den Erfolg eines Stückes anbelangt, so bietet die Reinheit noch lange keine Garantie für denselben. Nach seinem Triumph der Thesmophoriazusen, die er revidiert hatte, veranstaltete er ein großes Freudenfest, das plötzlich durch ein Klopfen an der Türe unterbrochen wurde. Es erscheint der bereits eingangs erwähnte Sophokles "Enters an old pale-swathed

majesty, Makes slow mute passage through two ranks as mute" (p. 73). Er erklärt, zum feierlichen Gedenken an den Tod des Euripides bei seinen Aufführungen seinen Chor in schwarzen Kleidern und ohne Blumenschmuck auftreten zu lassen. Aber weder die traurige Nachricht vom Hingang des großen Tragikers, noch auch das ehrfurchtgebietende Auftreten des Sophokles konnte in dem Freudentaumel des A. und seiner Begleiter mehr als ein momentanes Staunen hervorrufen. Bald riß der höhnische Spott wieder ein, und zwar nun zunächst über Sophokles, über den allerlei hämische Geschichtchen und Gerüchte aufgetischt werden, dann über den toten Euripides. Nur A. bleibt ernst mitten unter den losen Spöttern; er scheint doch ein bischen Einkehr bei sich zu halten und gerade in der Stunde seines höchsten Erfolges sein bisheriges Lebenswerk kurz zu überschauen. Der Wert des Mannes, den er zeitlebens geschmäht und verspottet hatte, steigt bei der Nachricht von seinem Tode vor seinem Geiste auf. Er erinnert sich mit Wehmut an den Mißerfolg seines Plutus, einer äußerst zahmen und harmlosen Komödie, die sogar Euripides als das Werk eines "Good Genius" bezeichnet hatte. Die Zeit, wo er solch harmlose allegorische Stücke schreiben konnte, ist nun leider für ihn entschwunden und wird nie wiederkehren. Browning stellt also die Sache so dar, als ob die eingefleischte Vorliebe des A. für den gemeinen Witz und die niedere Posse ihn für allemal für eine ernstere Betrachtung und Behandlung des menschlichen Lebens unfähig gemacht hätte, obwohl gerade im Gegenteil der Mißerfolg der vorhin erwähnten Komödie in der ausnahmsweise zahmen Allegorie und der etwas banalen Anwendung auf das Menschenleben zu suchen ist. Für Euripides (i. e. Browning) jedoch bedeutet gerade der Plutus des A. einen schwachen, wenn auch nicht vollständig durchgeführten, immerhin aber anerkennenswerten Ver-

such, die beiden Formen des Dramas, Tragödie und Komödie, zu vereinigen. A. wird sich in diesem Augenblick bewußt, daß doch diejenige Dichtungsart die höhere und edlere ist, "that makes wise, not grave and glad, not grinning". Auf einem solchen Gebiet soll er auch in Zukunft bleiben "Rest on the right place — Mire is safe for worms that crawl" (p. 81). Alle Hochachtung vor einer anständigen Komödie! Durch dieses Lob des Gegners angefacht, bricht A. alsbald in ein großes Panegyrikon auf die Komödie aus; ihre Aufgabe ist es, nach den Idealen der Menschheit, die über dem Bereich menschlicher Kräfte liegen, hinzustreben; denn die Kritik, die Satire gegen den Menschen und seine Schwächen setzt eine Auffassung der menschlichen Natur voraus, die "extra-human" ist, d. h. außerhalb des menschlichen Bereichs liegt, während die Tragödie den Menschen mit seinen tatsächlichen Vorzügen und Schwächen, Fehlern und Lastern darstellt. Daher hat auch die Tragödie ihre hohen Verdienste, ihre erhabenen Seiten und ihre edlen Ziele und ihrem großen Sänger Euripides gebührt infolgedessen die Libation. Mit pathetischen Worten gedenkt A. dann des toten Dichters mit dem menschlichfühlenden Herzen. Die Genossen des Festgelages, das durch den Eintritt des Sophokles und durch die an den Tod des Euripides sich knüpfenden Reflexionen des A. über seine Kunst und seine Lebensaufgabe etwas gestört worden war, erblicken jedoch in der ernsten Anwandlung des Dichters nur eine versteckte Satire und brechen in ein rohes Gelächter aus (p. 86). A. gewinnt alsbald seine Fassung wieder, die er verloren hatte, und dankt denen, die mit ihm gelacht und denen, die mit dem "Lord of Tears" geweint haben und will den Becher dem "Good Genius — Complex Poetry", der idealen Vereinigung der tragischen mit der komischen Muse dargebracht wissen; die Trennung dieser beiden würde einer Verstümmelung der Hermen

gleichkommen, würde die Verbindung des Geistigen mit dem Sinnlichen im Menschen gewaltsam zerreißen. Doch mitten in diesen Gedanken taucht der alte Groll gegen Euripides wieder auf; er hat ja durch seine Kälte, durch seine stolze Unnahbarkeit dieses ideale Band gelockert, ja unmöglich gemacht. Könnte er noch einmal aufstehen, der ihn mit so kühler und stolzer Verachtung und Geringschätzung gestraft hatte, er müßte ihm Rede und Antwort stehen! Er kann diese Gedanken nicht los werden. Hatte er bis jetzt in der Trunkenheit, im Rausche des "Thasian" gefaselt, vielleicht nicht einmal gefühlt, das was er gesagt, so war er einem inneren Impulse gefolgt, der seinem tiefinnersten Herzen entsprungen war. Noch einmal begrüßen ihn die beiden in ihrem Haus und bitten ihn, sich an dem feierlichen Gedächtnis an Euripides zu beteiligen (p.92). Dies lenkt das Augenmerk des A. auf das Blatt, auf dem "Herakles" niedergeschrieben steht, das teure Vermächtnis des Dichters an seine Freundin. A. kann sich beim Anblick des Ms. nicht enthalten, auf den Mißerfolg dieser Tragödie spöttisch anzuspielen, wird aber von Balaustion zurecht gewiesen; er soll doch seinen Schmähungen auf den lebenden Dichter nicht die Krone aufsetzen durch seine kleinlichen, gehässigen Angriffe auf dessen "supreme calm", i. e. den toten Dichter. Daraufhin verbreitet sich A. über die Ungerechtigkeit des Wortes: "De mortuis nil nisi bene"; der Tod beschützt und befreit von aller üblen Nachrede "after death begins immunity of faultiness from fault's due punishment" (p. 97). Laßt dagegen seine Widersacher nur leben, er wird sie schon zermalmen. Mit ihrem Tode freilich sinkt ihre Bosheit und Dummheit mit ins Grab "O'er which survivors croak 'Respect the dead'". Freilich macht er in unkluger Weise die, die er mit seinem Kot bewirft, gerade dadurch unsterblich "Why must we giants render imperishable impotence" (p. 100). Euripides allerdings

folgte hierin nicht seinem Beispiel und tat besser daran: "Men pelted him but got not pellet back." A. dagegen schleuderte auf seinen Gegner Kot und Schmutz, da dieser behauptete, dieselbe Sache zu verteidigen und für die Kunst, Wahrheit und Gerechtigkeit einzutreten. Er, A., "loving, hating, wishful from his soul — That truth should triumph, falsehood have defeat" (p. 103) fand jedoch gerade in Euripides seinen ärgsten Gegner, der sein ganzes Leben lang jede Sache bekämpfte, die A. zu seiner Herzenssache gemacht hatte. Sein Zorn flackert wild auf, als ihm Balaustion seine ränkevolle, unedle und kleinliche Kritik des großen Meisters vorwirft. Nur Fremdlinge, wie die beiden in Athen seien, könnten sich solche Ungereimtheiten, bei denen ein eingeborener Athener lachen würde, zum Privilegium machen. Von der Höhe der tragischen Muse herab glaubt Balaustion die Komödie in der Theorie und Praxis verdammen zu müssen; daraufhin beginnt A. noch einmal mit den Worten "Hear Art's defence!" (p. 107.) Die Komödie, deren Ursprung eng verknüpft ist mit dem Bacchusfest, ist notwendig und berechtigt; sie wächst und fällt mit der bürgerlichen Freiheit; sie hat das Privilegium, den Menschen die Wahrheit zu predigen, ohne ihnen ein weiteres Leid zuzufügen und dafür Strafe zu erleiden. Hat sie sich doch aus den etwas groben Anfängen allmählich zu etwas feinerer Form entwickelt. Sie hilft der Rechtschaffenheit und rächt das Schlechte. Wenn A. dann allerdings behauptet, er bringe nicht wie die frühere primitive Komödie private, unbedeutende Angelegenheiten, wie den Raub einer Hühnersteige, auf die Bühne, sondern meist Staatsaktionen, politische Mißgriffe, die das Wohl und Wehe eines ganzen Volkes betreffen, so straft er sich damit selbst Lügen (vergl. Grote!). Wenn er weiter die Sophisten, die keine Götter mehr anerkennen wollen, sondern bloße Naturkräfte an deren Stelle setzen, oder Männer, die in nie-

derträchtiger Weise um des Volkes Gunst buhlen, mit seiner Satire geißelt, so greift er nie die Person eines Sokrates oder Kleon (sic!) an, sondern lediglich die törichten Ideen, die diese Männer verkörpern. Außerdem haben ihn auch viele seiner Gegner gereizt; oder fordert ein Sokrates mit all dem sophistischen Gefolge, mit dem ewigen Frontmachen gegen alle natürliche, menschliche Genüsse, nicht geradezu zur Satire heraus? "I cry 'Life', Death he (Euripides) groans" (p. 116). Euripides, geboren am Tage der Schlacht von Salamis, in jener alten glänzenden Zeit, die A., der laudator temporis acti, nie genug preisen kann, wo noch echte Dichter und Schlachtenhelden über die Erde dahinwandelten, wo die Götter noch in Ehren standen, wo das Griechenvolk noch an seinem Herde die häuslichen Freuden genoß und noch nicht an Eroberung und Krieg dachte, hat all diese gute alte Tradition über den Haufen gestürzt. "There is a restlessness, a change, deterioration!" Sophisterei, Gottlosigkeit, Blasiertheit und Sittenlosigkeit haben dafür Platz gegriffen; nicht mehr Zeus oder Hephaistos beherrscht die Welt und regelt deren Lauf, sondern es ist "Necessity that rules the university". Gegen diese Mißstände gibt es nur ein Mittel "One last resource is left to us — poetry" (p. 125). Man muß sogar manchmal übertreiben, um der verleumdeten Wahrheit zu ihrem Recht zu verhelfen, und z. B. die jugendlich liebreizende Hetäre Saperdion, die Euripides in seiner Tendenz, die sinnliche Welt des Schönen und des Genusses zu vergiften, als ein Scheusal Empusa bezeichnet, noch reizender und verlockender darstellen als sie wirklich ist, um der böswilligen Verleumdung zu steuern. Wie A. bereits p. 57 seine Komödie, der das wirkliche Leben Stoff oder wie er sagt "grist to mill" liefern muß, der Abstraktion, den weltfremden Gedanken und Problemen des Einsiedlers Euripides entgegensetzt, so stellt er hier noch einmal das Programm des

Realismus auf mit den Worten "Paint men as they are, not as they should be" (p. 127). Nach Euripides gibt es keine Götter mehr; die Pflicht, in der man einst den Willen der Götter erblickte, ist jetzt nur noch eine Stimme in unserem Innern, die uns gebietet, auf jeden Genuß zu verzichten und Lebensäußerungen jeder Art in uns möglichst zu unterdrücken. Er verkennt den Zweck der Dichtkunst, die doch Schönheit schaffen und dem Menschen zeigen soll; aber ihm geht die praktische Nützlichkeit über die Anmut, die Wahrheit über die Schönheit, wobei ihm das Häßliche und Ekelhafte im Leben das Reale dünkt, so daß er sich durch diese pessimistische Auffassung sein Leben verbittert und seine Kunst verdirbt. Außerdem disputiert er aber in seiner Tragödie alle Moral aus der Welt hinaus; mit seinem ewigen "refine, divide, distinguish, subtilize" weiß man schließlich nicht mehr, was recht und unrecht, was mein und dein ist. Um einem solchen Übelstand zu begegnen, muß die Komödie rücksichtslos eingreifen. Aber nicht bloß die Moral, auch die ganze soziale Ordnung gefährdet Euripides, indem er den Sklaven ebenso hoch schätzt wie seinen Herrn, Mann und Weib auf gleiche Stufe stellt, Leute wie den Gerber Kleon für fähig erachtet, die Volksregierung zu übernehmen. Dann trifft die Euripideische Tragödie auch gar nicht den richtigen Ton; sie müßte sich an das Volk wenden, das aber den abstrakten und subtilen Argumenten nicht zugänglich ist „Das Haupt des Zeus erschrecken zwar Adler, aber nicht die gewöhnlichen Sperlinge" (p. 139). Er, A., dagegen mit seiner Komödie schwingt unerschrocken, jeder Gefahr zum Trotz, seine gefürchtete Waffe gegen jeglichen Feind; seine Komödie ist auch das einzige Mittel, um auf die Stimmung des Volkes zu wirken und je wuchtiger, desto besser; sie stellt die Verkörperung der gesunden Naturkraft und des Lebens dar, das in allen seinen Äußerungen verherrlicht wird.

Selbst der erhabene Euripides konnte sich nicht ganz enthalten und zahlte auch diesen Dingen seinen Tribut in seinem Satirspiele. Wie er schließlich recht unanständig auf anscheinend anständigem Wege sein konnte, zeigt nicht zuletzt seine Alcestis (p. 143). Aus diesen Gründen wendet A. sich der Komödie, der "Meaner Muse" zu; der beabsichtigte Erfolg ist auch nicht ausgeblieben. Die skandalösen Mißbräuche und Mißgriffe im politischen Leben und Treiben Athens sind allmählich im Abnehmen begriffen. Er hängt eben seine Feinde nicht auf, wie etwa Balaustion meint (p. 148), sondern greift sie nur an, und zwar meist mit derselben Waffe, die ihm sein Gegner selbst in die Hand drückt, seien es nun Worte, Lügen oder auch Taten. Mit bloßer Liebe oder bloßem Haß ist nicht viel zu erreichen; hierin, glaubt er, werde die Ansicht der Balaustion nicht viel von seiner eigenen abweichen (p. 152). Euripides hat nun A. angesichts des Pöbels angegriffen; was natürlicher also, als daß er sich vor demselben wieder verteidigt, und zwar mit Argumenten, die der Haufe auch versteht. Daraus folgt noch lange nicht, daß das, was er so zu predigen gezwungen sei, buchstäblich auch immer seine Ansicht sein müsse. — Nicht bloß Euripides, auch er kann gelegentlich die Götter aufziehen; wie er dies in seinem nächsten Stück (den Fröschen) anstellen werde, das gibt er bereits jetzt in Umrissen an. Mit der Tragödie des Sophokles, der "Founds no anti-school, upsets no faith — But living, lets live" kann er noch eher sympathisieren. Noch einmal faßt er sein Programm zusammen in die Worte: "Accept the old, — Contest the strange! acknowledge work that's done — Misdoubt men who have still their works to do." Seinen Konservatismus stellt er dem Euripides entgegen "their instinct grasps the new — Mine bids retain the old"; daher muß ein Kampf entbrennen, in dem sich Euripides als geschlagen bekennen muß. Sollte jedoch Balaustion diese

Niederlage nicht zugeben wollen, so möge sie sich jetzt nur mit ihrer "rosy strength" in die Schranken werfen und ihren und seinen Gegner schlagen. —

Es folgt nun die Entgegnung der Balaustion, die anfangs etwas schüchtern und zögernd wie eine "mere mouse" dem A. "the consummately creative" (p. 163) gegenübertritt. Es steht nicht in ihrer Macht, die Mittel zu kritisieren, mit denen A. zu seinem Ziele gelangte. Außerdem ist sie ja ein Weib, das vor den Mitteln, die ein Mann anwendet und anwenden muß, zurückschreckt. Schließlich ist sie doch eine Fremde in Athen und als solche mag sie sich wohl an manchen Dingen stoßen, aus dem einfachen Grunde, weil sie dieselben nicht versteht. Sie tadelt vielleicht voreilig Männer, die wie Bäume an der Wurzel gesund und kräftig sind, wenn auch die Zweige vor dem Winde sich beugen (p. 167). Sie muß vielleicht noch lernen, wie man den guten Kern aus den Aristophanischen Komödien herausschält, die schlechten Bestandteile zurückweist, ohne sich selbst irgendwie zu beschmutzen. Versetzen wir uns z. B. einmal in die fernste Zukunft, in ein ganz fremdes, weitentlegenes Land, vielleicht die Kassiteriden (Zinninseln), mit ganz weltfremden, unwissenden Bewohnern, deren Gefühle jedoch den unsern ähnlich sind. Zeigen wir diesen Leuten einmal ein Statue von Phidias, so werden sie dieselbe von ihrem eigenen engen Gesichtspunkt aus betrachten und beurteilen und manches daran auszusetzen haben, was nicht ihrem Geschmack entspricht. Daraus geht aber nur hervor, daß der Künstler ein Mensch war und Menschliches schuf. So mag auch ein Fremder, der A. in ähnlicher Weise beurteilt, in ihm einen Teil der sündigen Menschheit wiederfinden, während drei Teile göttlicher Natur sind. Nach diesen Preambülen widerlegt Balaustion im einzelnen die Argumente, die A. für seine Komödie vorgebracht hatte. Die Komödie ist kein Gottes-

dienst, auch keine Zwillingsschwester der Freiheit; denn Griechenland hatte bereits den Höhepunkt erreicht, als sie entstand. Wenn A. vorhin sich rühmte, die Komödie verfeinert und erst Poesie in dieselbe gebracht zu haben, so wollte er wohl damit sagen, daß die Komödie in ihrer jetzigen Gestalt seine Erfindung ist; wenn er ferner erklärte, immer einen gewissen Zweck mit seinen Lustspielen zu verfolgen, so die Gottlosigkeit zu geißeln, so muß er stehen oder fallen, je nachdem dieses Ziel erreicht wird oder nicht. Ferner behauptet A., in seinen Komödien den Frieden gepriesen zu haben; hat aber nicht Euripides mit seinem Cresphontes, aus dem sie eine sehr schöne Stelle zitiert, dasselbe getan? Freilich hat er es mit anderen Mitteln zu Wege gebracht, indem er an die edlen Gefühle und Triebe appelliert, die der Krieg verletzt, während A. bloß die niederen Freuden und Genüsse, die der Friede mit sich bringt, preist. Sollen vielleicht solche Lockspeisen die Sache des Friedens fördern? Da müßten schon alle unsere Helden zuerst gemeine Schlemmer werden, wie der dicke und fette Kleonymos, den A. selbst verspottet hat. Die giftigen Pfeile der Aristophanischen Satire sind auf ihn selbst zumeist zurückgeprallt. Und was hat er denn erreicht, ist vielleicht irgend etwas besser geworden? Im Gegenteil! Der Krieg dauert fort; etwaige Veränderungen aber und Verbesserungen bewegen sich in einer seinen Vorschlägen gerade entgegengesetzten Weise. Weiterhin hat er sicher nicht, wie er sagt, die Komödie verbessert, sondern sie auf die denkbar niedrigste Form gebracht. Er greift auch nicht die Fehler, die Torheit an, sondern immer die Person, anstatt allgemein gültige, theoretische Maximen zu geben (!!). Aber selbst bei seinen persönlichen Angriffen und Ausfällen hat er sich oft ganz verwerflicher Mittel bedient, indem er einfach denjenigen, den er auf ehrbare Weise nicht überzeugen konnte, mit seiner sinn-

losen Satire verfolgte. Hat vielleicht Euripides eine solche Kritik verdient, wie sie A. über ihn verhängt hat? Wie albern, wie kleinlich sind doch seine Invektiven, die immer wieder nur den alten Stadtklatsch auffrischen! A. wollte mit seiner Komödie Fehler und Laster, Scheinheiligkeit, Sophistik und Unwahrheit diskreditieren; aber leider stellt er diese Dinge in allen ihren Reizen dar oder in grotesker Verzerrung, so daß sie nichts als Lügen sind. Die Schlacke, die neben dem Golde in seinen Komödien ruht, haben einige Zeitgenossen und Vorgänger ebensogut verfertigt; Wortspiele und Parodie, Satire und Sarkasmus, Schwung der Phantasie und Eleganz der Diktion haben schon immer, auch bei früheren Dichtern, gute Erfolge erzielt. A. hat sich aber immer mehr von seinem besseren Ich abgewandt "worst sophistry — Is when man's own soul plays its own self false" (p. 201). Hätte er doch, anstatt immer weiter herabzusinken, von den Acharnern bis zum Ausbund der Schande, den Thesmophoriazusen, seinem besseren Ich folgend, die Komödie und Tragödie miteinander verschmolzen! Doch das ist ein eitler Traum; erst Shakespeare war es vergönnt, dieses Problem zu lösen, an das sich A. nicht herangewagt hatte. Wer von den beiden, A. oder Euripides, mehr Erfolg haben wird, läßt sich vorläufig nicht sagen. Jedenfalls hat der letztere in eine dunkle Zukunft gesprochen "To a dim future and if there he fail, — Why, you are fellows in adversity!" (p. 204.) Natürlich hegen beide den Wunsch, das weiße Segel des Sieges zu hissen, einen Triumph zu feiern. — Zum Schluß ihrer Rede lenkt sie etwas ein, indem sie auch ihrem Gegner A. eine königliche Natur zuerkennt. Ihre Worte klingen aus in einem Hymnus an die „Macht des Gesangs", der ja auch immer jene hohe, königliche Wahrheit verherrlicht, unter Berufung auf welche allein sie, die schwache Balaustion, sich ihm, dem mächtigen Satiriker, nähern konnte. Hierauf bittet sie

den A. zu gehen, da die beiden ihre Verehrung dem großen Euripides dargebracht hätten. Aber A. ist damit nicht zufrieden. Balaustion hat ihren Freund Euripides verteidigt und dabei indirekt ihn selbst angegriffen. Sie soll sich nun unmittelbar verteidigen. Das führt sie dazu, den bereits einmal begonnenen Herakles des Euripides vorzulesen, was ihr die trefflichste Verteidigung zu sein scheint.

Nach dem Vortrag des Herakles — eine lange Pause. Die letzten Worte des Chors "The greatest of all our friends of yore, We have lost for evermore!" versetzen A. in Nachdenken. Wer ist der größere Freund Athens zu nennen, der mit den Reizen seiner Kunst anzieht und gefällt oder der mit seinem strengen Ernst Abstoß erregt? Zur näheren Illustration des weltumfassenden, vielseitigen Genius des A. im Gegensatz zu der einseitigen und engherzigen Welt- und Lebensanschauung des Euripides läßt hier der Dichter den äußerst interessanten Vergleich mit den Kugeln des Kottabos-Spieles folgen. In der einen mit vielen Löchern versehenen, sich in fortwährender Rotation befindlichen Kugel, die mit Wein übergossen wird, befindet sich ein bewegliches Männchen, A. nämlich, dem so von allen Seiten, aus allen Löchern Wein zufließt, der so alle Seiten des menschlichen Lebens, Fehler und Tugenden kennen lernt und in sich aufnimmt, während in der anderen ebenso beschaffenen Kugel ein unbewegliches Männchen, nämlich Euripides ist, dem also nur durch ein Loch Wein zufließt und der durch diese eine Öffnung nur seine beschränkte Lebensanschauung vom „Hohen und Rechten" allein erhält. Was den imaginären Dritten betrifft, der nach Balaustion die beiden Künste, Komödie und Tragödie vereinigen soll, so soll er uns nur willkommen sein! Vorderhand jedoch erscheint das Ganze als eine Illusion; in verschleierter Zukunft kann vielleicht einmal auf den Kassiteriden ein Dichter erstehen, der das Hohe und Niedrige in der Verschmel-

zung der beiden Künste zu gleicher Zeit verherrlicht. — Er, A., möchte nicht das Geschick des Thamuris erleiden, der in Konkurrenz mit den Göttern zu treten versuchte, der also etwas anstrebte, wozu seine Kraft nicht ausreichte, und für sein vermessenes Beginnen gräßlich mit Blendung bestraft wurde "punished for rash strife" (p. 333). A. zitiert dann diese Geschichte vom Emporstreben und Fall dieses blindlings in sein Verderben rennenden Thamuris (die sich auch in der Ilias und bei Sophokles findet) in prächtigen, leidenschaftlich-hinreißenden Versen. Er rühmt sich nicht jener Muse, "who sings for gods not men!", und doch glaubt er in der Nachwelt fortzuleben; unter dem Ausbruch eines robusten Lachens bricht er plötzlich ab mit den Worten: "Tell the rest who may" und verläßt das Paar: "Farewell, brave couple! Next year welcome me!" (p. 342.)

Euripides, der über die Häupter der Gegenwart hinweg zu einer fernen Zukunft gesprochen hat, und A., der sich an die Gegenwart wendet, beide haben eine Saat gesät, das kommende Jahr soll die Früchte zeitigen; dieses Jahr ist nun gekommen und A. hat mit seinen Fröschen "the promised Main-fight", wie die Komödie während des ganzen Browning'schen Gedichtes, zuletzt noch p. 346 genannt wird, seinen letzten großen Triumph gefeiert. In diesem Stück, in dem A. noch einmal so recht den ganzen Reichtum und Glanz seiner Dichtkunst entfaltet, stellt er selbst Götter wie Bacchus in lächerlichem Lichte dar und fällt über Euripides ärger her wie in irgend einem anderen Lustspiel. Doch hat gerade dieser Dichter die Macht seiner Poesie gezeigt in den schweren Tagen von Ägospotamoi, als Athen unter die Herrschaft Spartas gesunken war. Euthukles rettete die bedrohte Stadt, indem er in der Versammlung, in der das Los Athens entschieden werden sollte, einige Verse aus der Euripideischen Elektra rezitierte "He flung that choric flower, my Euthukles" (p. 357),

worauf die Spartaner begeistert ausriefen: "Reverence Electra, Let stand Athenai!" Die Komödie jedoch, die ihre Triumphe feierte, hat mit ihren ausgelassenen Witzen und Possen die Mauern des Piraeus niedergerissen unter Flötenspiel und Tänzen der Elaphion; sie soll nur ihre Orgien weiter feiern, bis die Stadt völlig in Schutt und Asche liegt. Das haben Euthukles und Balaustion nicht mehr länger mit ansehen können. Daher sind sie aufgebrochen und sind nun dem Ziel ihrer Reise, Rhodos, nahe gekommen. Ihren verehrten, dahingegangenen Meister und Freund Euripides haben sie in dem Land zurückgelassen, dem sie kurz vorher Lebewohl sagten. Derselbe ist zwar physisch tot, aber in ihrem Herzen, in ihrem Andenken lebt er weiter. Die Winde und Wogen, die auch schon eingangs angerufen worden waren, sind Zeugen seiner Unsterblichkeit; diese Stimmen der Natur, die den Ruf "There are no gods, no gods" widerhallen, zollen dem einen großen Gott den prophetischen, wenn auch unbewußten Tribut des Euripides "Glory to god — who saves Euripides". —

Was nun die Quellen des Browning'schen Gedichtes anbelangt, so habe ich bereits erwähnt, daß dasselbe von einer ungeheuren klassischen Gelehrsamkeit und Belesenheit zeugt; ja vieles in der gesamten Argumentation ist so abstrus, mit so vielen Anspielungen, daß es fast unverständlich ist und jedenfalls mehr als eine schwierige griechische Tragödie oder pindarische Ode eines eingehenden, erläuternden Kommentars bedürfte. Eine sehr nützliche Stütze zum Verständnis der vielen, dunklen Anspielungen bietet neben dem Band über A. in den "Ancient Classics for English Readers" vor allem die Untersuchung von Karl Newell Jackson unter Mitwirkung von J. W. White über die "Classical Elements in Browning's A. A.". Nach ihm ist wohl die Grundidee zu dem Gedicht in den Unterhaltungen und Erörterungen zu suchen, die Browning "an

Honorary Fellow of Balliol" mit dem Master of Balliol, nämlich Jowett, über Platos Symposium pflog. Wir finden in A. Apology nicht bloß die ganz homogene Szene wieder, in der Alcibiades und seine Kumpanen im Symposion plötzlich hereinstürmen und die Unterhaltung stören, sondern die These selbst, die Sokrates dort verficht, daß nämlich der Keim der Komödie im Grunde derselbe sei wie der der Tragödie, daß also der Komiker die Person des Tragikers in sich vereinigen müsse, ist das Vorbild der Debatte zwischen A. und Balaustion, die über den Vorrang der einen dieser beiden Literaturgattungen streiten, wobei Balaustion so ziemlich den Standpunkt des Sokrates vertritt. Außer dieser grundlegenden Idee ist Brownings Gedicht gespickt mit Zitaten aus A., die z. T. einzelne Wörter und Sätze, z. T. Vershälften und ganze Verse aus den Komödien des griechischen Dichters enthalten; dabei sind jene Stellen, die sich genau an das Original anlehnen, ohne erhebliche Schwierigkeit zu verstehen; diese beginnt erst da, wo verschiedene andere Reminiszenzen historischer oder politischer Natur verwendet werden. Die Argumente, die die beiden Parteien vorbringen, sind natürlich häufig aus A. genommen, so z. B. das Loblied auf den Frieden und seinen materiellen Segen, das sowohl in den Acharnern als auch im Frieden angestimmt wird. Wenn wir so direkte Anspielungen auf die meisten Aristophanischen Komödien entdecken, so hat doch andrerseits wieder Browning in seiner Phantasie einzelne ganz harmlose Bemerkungen, manche ganz obskure Namen für seine Zwecke erweitert und vergrößert; so macht er z. B. aus Eryxis, der bloß einmal in den Fröschen v. 934 flüchtig dem Namen nach erwähnt wird und den der Scholiast einfach mit dem Epithet ἄμορφος und ἀηδής bezeichnet, eine lebenswahre Figur, nämlich einen äußerst häßlichen Satiriker und Gegner des Euripides. Browning hat es überhaupt ver-

standen, die griechischen Epitheta zur Belebung oder Hervorhebung eines Charakters oder einer Situation auszunützen. Wie Eryxis, werden andere Vorgänger und Zeitgenossen des A., die Browning wohl zum großen Teil aus Meinekes Comici Graeci bekannt waren, erwähnt. Auf seiner Suche nach Material beschränkte er sich nicht bloß auf die Komödien, sondern er zieht auch die ihm zweifellos bekannten Fragmente verloren gegangener Stücke mit heran; daneben kannte er auch die Scholien und Scholiasten, denen er neben den Lebensbeschreibungen von A., die zugleich mit den Scholien zu A. herausgegeben wurden, viel verdankte. Zweifellos erhielt er auch manche Anregung durch das Studium der Schriften und Anmerkungen moderner Gelehrter über Aristophanische Komödien. Daß er schließlich auch noch die sogenannten Prolegomena, wie sie in der Dübner'schen Ausgabe der Scholien zu A. genannt sind, die eine kurze Abhandlung über den Ursprung der Komödie im allgemeinen und die Dichter der altattischen Komödie im besonderen bringen, kannte, ist aus der Entwicklungsgeschichte der Komödie zu entnehmen, die A. in Brownings Gedicht gibt und die in vielen Punkten an die der Prolegomena erinnert. Nicht weniger als mit der attischen Komödie war Browning mit der attischen Tragödie vertraut; so konnte die Figur des Dichters Euripides erstehen, den er zu dem seinen macht. Außer der Übersetzung der Alcestis und des Herakles finden wir Anspielungen auf mehr als die Hälfte der noch vorhandenen und auf mehrere verloren gegangene Stücke des großen Tragikers. Besonders reichlich schöpfte er aus den Biographien des Euripides, die ein großes Repertoir aller der kleinlichen, gehässigen, von den Neidern des Dichters ausgehenden Geschichtchen und Erzählungen darstellen. So wurden die Schwätzereien über die Lebensweise und den Tod des Euripides, die in Athen kursierten, dem athenischen Volke

in den Mund gelegt, das den Euthukles "the bard's own intimate" mit hämischen Fragen jener Art bestürmt. Die anderen Dinge, die günstig für Euripides lauten, legt der Dichter natürlich in den Mund der Balaustion, "the poet's champion", so vor allem seine Verdienste für das Vaterland und sein politisches Interesse.

Die meisten Vorwürfe gegen Euripides, die nun fast zu traditionellen Gemeinplätzen geworden sind — so seine umwälzenden Neuerungen auf dem Gebiete der Tragödie, sein Realismus, seine Auffassung von den Göttern und Menschen, von der Geschlechtsliebe, seine freie Behandlung der Sagen, seine Ansichten von der Stellung der Weiber und Sklaven —, stammen natürlich nicht zum geringen Teil aus den Komödien des Aristophanes, der z. B. in den Acharnern v. 411 ff. und Fröschen v. 937 ff. solche Euripideische Neuerungen mit seiner Satire verfolgt. Aus der Biographie des Sophokles scheint die Anekdote entnommen zu sein, der zufolge Sophokles seinen Chor in schwarzen Kleidern auftreten ließ zur Trauer um den verstorbenen Tragiker Euripides. Wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt "an old pale-swathed majesty" tritt er auch der Erzählung gemäß mitten unter das fröhliche Gelage des A., um den Tod des Euripides zu melden. Wenn diese Biographie sich auch wenig mit persönlichen Anspielungen und Bemerkungen befaßt, so enthält sie immerhin den für uns wichtigen Wettkampf des Thamuris mit den Musen (auch Ilias, II, v. 594), den Browning, wie wir gesehen, in herrlichen Versen besungen hat. Der dritte große Tragiker Äschylus spielt eine untergeordnete Rolle in Brownings Gedicht, wenn auch er und seine Tragödien neben vielen anderen, ganz unbedeutenden Dichtern einigemal Erwähnung finden. Weiterhin kannte und benützte Browning die βίοι παράλληλοι des Plutarch, besonders Nicias und Lysandros, aus denen er Episoden erweiterte, wunderbar umgestaltete

und für seine beiden Rahmenwerke Balaustion's Adventure und A. Apology verwendete. Außerdem mag er wohl auch die Athenaeus Dipnosophistae und den Pindar sowie Aelion gelesen haben. Die brüstenden Worte des Euripides "I paint men as they are, Not as they should be" sind aus der Poetica des Aristoteles entnommen. Wenn man von all diesen Entlehnungen und Quellen, die Jackson mit großem, philologischem Scharfsinn aufgespürt hat und die doch mehr oder weniger nur für den äußeren Aufbau, die Schale des Gedichtes von Wichtigkeit sind, absieht, so bleibt doch die Hauptsache, der Kern des Ganzen das Resultat des umfassenden, intensiven Studiums Brownings, nämlich die poetische Darstellung der zwei verschiedenen Kunst- und Lebensanschauungen, Ziele und Ideale eines Euripides und Aristophanes. Was die eventuelle Abhängigkeit Brownings von modernen Kritikern anbelangt, so ist zunächst einzuräumen, daß die Browning'sche Auffassung viele ähnliche Züge mit der bereits bekannten Landor'schen aufweist. Beide sehen in der Aristophanischen Verurteilung des Euripides ein großes Unrecht des A., beide sind der Ansicht, daß A. mit moralischen Stücken einen viel größeren, bessernden Einfluß auf das athenische Volk hätte ausüben können, als mit seinen unsittlichen und zügellosen Komödien, die im Gegenteil das allgemeine, sittliche Niveau noch bedeutend tiefer herabgedrückt hätten, daß A. weiterhin gewissermaßen seinen Beruf verfehlt habe, daß er bei seiner genialen Veranlagung der größte Lyriker hätte werden können, wenn nicht seine ewige, unvermeidliche Satire alle besseren Keime erstickt hätte, daß er also mit seinem Talent, das ihm beide nicht absprechen können, Mißbrauch getrieben habe. Wenn man auch nicht ohne weiteres annehmen kann, daß Browning infolge der Ähnlichkeit dieser Ideen unter dem direkten, unmittelbaren Einfluß des Savage Landor steht, so ist doch der Gedanke nicht von der Hand

zu weisen, daß Browning gerade infolge des ausgedehnten mündlichen Verkehrs mit dem englischen Kritiker verschiedene Ideen über die Dichtkunst, die seinem Geiste zusagten, in sich aufnahm, um sie bei Gelegenheit wieder zu verwerten.

Als ersten Entwurf zu Aristophanes' Apology hat man eine Zeitlang ein Gedicht betrachtet, das wir in Cornhill Magazine, Novembernummer 1913, gleich zu Beginn abgedruckt finden unter dem Titel: Unfinished Draft of a Poem which may be entitled "Äschylus Soliloquy". Dieses Gedicht wurde erst beim Verkauf der Browning'schen Mss. am 2. Mai 1913 katalogisiert. Bei näherer Untersuchung jedoch zeigt sich, daß dieses Gedicht keine Skizze zu Brownings Apology darstellt, sondern lediglich ein "Soliloquy of the aged Äschylus" ist. Es befindet sich jetzt nach dem Original Ms. abgedruckt mit den Varianten und zweifelhaften Stellen im Britischen Museum.

Daß ferner Grote wie Browning der Tragödie den Vorzug vor der Komödie verliehen haben will, habe ich schon bei der Behandlung des ersteren erwähnt. Doch werden wir trotz alledem nicht fehlgehen, dem großen englischen Dichter die Selbständigkeit seiner eigenartigen Auffassung, die eben der reinen, idealistischen Denk- und Empfindungsweise desselben am besten zusagte, zuzuerkennen. Wenn es auch manchmal schwierig ist zu bestimmen, wie weit die persönliche Ansicht Brownings geht und was er bloß dem A. in den Mund legt, so viel ist jedenfalls unzweifelhaft, daß die volle Sympathie des englischen Dichters auf der Seite des Euripides, des Dichters mit dem menschlich fühlenden Herzen ist. Mr. Fotheringham in seinen "Studies in the Poetry of R. Br." p. 356 (Browning Cyclopaedia p. 47) bemerkt hiezu treffend: "Brownings preference for Euripides among Greek dramatists and his defence of that

poet in the person of Balaustion against A. shows how distinctly he has considered the principles raised by the later drama of Greece, and how deliberatley he prefers Euripidean art and aims to Aristophanic naturalism. He likes the human and ethical standpoint, the serious and truth-loving spirit of the tragic rather than the pure Hellenism of the comic poet." Seine Apologie stellt sich indes auf einen breiteren, umfassenderen Standpunkt, indem sie die Verschmelzung des Realismus der Komödie mit den hohen und erhabenen Interessen der Tragödie anstrebt, Lebensfreude und Lebensgenuß sowie freies Studium der Welt und Erforschung des Menschenlebens mit idealen Zielen und geistiger, innerer Wahrheit verbinden will.

Was nun die beiden Hauptcharaktere des Gedichtes, Balaustion und Aristophanes, anbelangt, so ist Balaustion zum ernsten, würdigen, erfahrenen Weibe herangereift und ist nicht mehr das glühende Mädchen, wie sie uns in dem vier Jahre früher erschienenen "First Adventure of Balaustion" gegenübertrat. Ein hervorstechender Zug ist ihr leidenschaftlicher Patriotismus; gleich zu Beginn der "Aristophanes' Apology or Second Adventure of Balaustion" bricht sie in erschütternde Klagen aus über den Untergang des geliebten Athen "hearted in her heart", das als Sitz der Künste und Wissenschaften berufen war, neue Welten erstehen zu lassen. So hätte diese herrliche Stadt nicht zugrunde gehen sollen, in solch unwürdiger Weise, beim Gesang, Flötenspiel und Tanz der Hetären hätten deren Wälle nicht dem Erdboden gleichgemacht werden sollen! Wenn sie auch dieses Unglück nicht länger mit ansehen kann und daher nach Rhodos mit ihrem Gemahl ihre Zuflucht nimmt, so ist sie doch Weibs genug, um ihren tiefen Schmerz und Gram zu beherrschen. Mit tiefer Erschütterung im Herzen ist sie gleichwohl der Trost, die Hilfe aller derer, die mit ihr sind. Über all den Schmerz des Erden-

lebens hinweg flüchtet sie in eine unsichtbare, überirdische Welt, wo die ätherisch reine Seele mit den Göttern zusammenlebt, wo die reinen Ideen (Plato!) der Gerechtigkeit, Wahrheit und Liebe nebeneinander wohnen; dort hofft sie auch, befreit von der Materie, Euripides wieder zu treffen. Gestützt auf diese rein geistige Auffassung und mit Berufung auf das göttliche Recht wagt sie es, das Weib, das mit instinktiver, weiblicher Scham vor allem Indezenten zurückschreckt, einem Aristophanes unerschrocken die Stirn zu bieten und ihn zur Nüchternheit und besseren und sittlicheren Lebensart zurückzubringen. Wenn auch anfangs etwas schüchtern und verlegen, wird sie doch allmählich sicherer und erscheint schließlich wie eine stolze Siegesgöttin "earth flesh with sun fire". Browning erhebt die Balaustion, die voll ist von Platonischen und Sokratischen Ideen, zur Vollkommenheit; sie besitzt nicht bloß Geistesgröße und Schwung der Phantasie, sondern auch Urteilskraft, mit deren Hilfe sie trotz ihres Schmerzes in dem Unglück, das Athen getroffen, nur das Walten der ewigen Gerechtigkeit erblickt. „Laßt nur der Gerechtigkeit ihren Weg, laßt das Volk dahinsterben, das seinen eigenen Ruhm so schmählich mit Füßen getreten hat", das sind ihre Worte, die in ihrer Wucht wie die eines hebräischen Propheten klingen. Aber im nächsten Moment hofft sie angesichts all des Glanzes und der Herrlichkeit Athens, das durch den Anblick des prächtigen Sonnenuntergangs nochmal in ihrem Geiste auftaucht, die alte Pracht wiederherzustellen, obgleich ihr dieser Gedanke als eine Illusion, eine Vision erscheint, so daß doch der Eindruck einer Tragödie über dem ganzen Schicksal Athens liegt. Und dieses so schreckliche Geschick übt auch auf Balaustion wie den Leser die Wirkungen einer Tragödie aus, es ruft Schrecken und Mitleid hervor, reinigt aber auch in seiner Erhabenheit von den kleinlichen Alltagssorgen des Lebens

"What else in life seems piteous any more —
After such pity, or proves so terrible —
Besides such terror?"

So liegt also das ganze Innenleben, die Seele der Balaustion, deren allmählich wachsende Kraft vor unseren Augen ausgebreitet. Mrs. Orr interpretiert auch ihren schönen Namen in sehr sinniger und anmutiger Weise: Balaustion = "wild pomegranate flower, because its leaves are cooling to the brow, its seed and blossom grateful to the sense and because the nightingale is never distant from it". Gleichsam als ein Leuchtturm inmitten der Dunkelheit und des Wirrwarrs der Gedanken in A. Apology erscheint Balaustion bei Stopford-Brook (The Poetry of Robert Browning) II, p. 172: "A. Apology is illuminated by Balaustion's eyes. A glimpse here and there of her enables us to thread our way without too great weariness through a thorny undergrowth of modern and ancient thought mingled together on the subject of the A. Apology." Wenn uns auch die Figur der Balaustion, wie sie uns in dieser zusammenfassenden Charakteristik vor Augen tritt, sympathisch erscheinen mag, so werden wir doch ihren Standpunkt oder die Ansicht des Dichters Browning nicht teilen. Die moralische Auffassung, die dem schaffenden Künstler stets die Grenzen des Erlaubten vor Augen hält und alles, was gegen die Sitte, den Anstand verstößt, aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen haben will, finden wir zwar im Munde der reinen, keuschen Balaustion begreiflich, aber als die eigene Anschauung des englischen Dichters etwas prüde, engherzig und einseitig. Zugegeben, A. hat verschiedene Fehler und Mängel, die auch sein wärmster Verehrer und Anhänger nicht leugnen kann, so ist es doch falsch, in Verkennung der Zeitverhältnisse und des Zeitcharakters, ohne Verständnis für die geniale Komik, die Witze und Späße,

die gerade wegen ihrer nackten Derbheit oft eine unwiderstehliche Wirkung ausüben, den griechischen Dichter von dem erhabenen, aber ebenso einseitigen Standpunkt eines Moralphilosophen zu beurteilen, ebenso wie es verkehrt wäre, wollte man ihn bloß vom ethisch-ästhetischen Gesichtspunkt aus betrachten. Die ganze Darstellung des A. im Browning'schen Gedicht ist ja ein Meisterwerk von Charakterzeichnung und zählt zweifellos mit zu den feinsten des englischen Dichters. Die ganze männliche Kraft des A. mit seiner ganzen Sinnlichkeit, seiner Augen- und Fleischeslust, seiner Freude, die niederen, animalischen Triebe im Menschen zu satirisieren, seiner rohen Verachtung für jede Art von höherem Leben, das in den irdischen Freuden nicht die Quintessenz des Daseins erblickt, liegt in ihrer ganzen Nacktheit vor uns. Nur mit Mühe kann dieser so sehr am Gemeinen und Sinnlichen klebende Dichter sich dazu aufschwingen, den Genius eines Sophokles oder Euripides wenigstens zu fühlen, die moralische Kraft der Balaustion zu empfinden. Seine Liebe zur Natur, die unter anderem auch in den herrlichen Naturschilderungen im Gesang des Thamuris zum Ausbruch kommt, ist es auch, für die Browning einige Sympathie empfinden kann, wie sehr er auch den Naturalismus, den niederen Epikurismus des A. verdammt. Der Gegensatz zwischen A. und Browning bezieht sich daher im weiteren Sinne nicht bloß auf Kunstanschauungen oder Moral, sondern stellt das Ringen zweier Weltanschauungen, zweier Lebensphilosophien, der realistischen und der idealistischen dar; der Kampf gewinnt durch die verschiedenen Motive und Anregungen, von denen die Vertreter der diametral entgegengesetzten Lebensauffassungen geleitet werden, an Interesse und Bedeutung; steht doch der jeweils Sprechende nicht bloß seinem Gegner, sondern vor allem auch seinem eigenen Gewissen Rede und Antwort. Nach Mary Wilson (A

Primer on Browning) p. 183 wirft das Gedicht die alte Frage wieder auf: Soll das Fleisch herrschen, das Fleisch mit dem Geist abwechselnd oder zusammen, oder soll der Geist über das Fleisch herrschen? Browning verwirklicht und markiert seinen Standpunkt in dieser Hinsicht in nicht zu verkennender Weise, wenn er auch vom künstlerischen Gesichtspunkt aus, mit Ausschaltung der Moral, vielleicht der Verteidigung des A. nicht völlig unsympathisch gegenübersteht. Browning ist der Ansicht, der griechische Dichter hätte sein eigenes, inneres Wesen schmählich verkannt, gegen sein besseres Ich gehandelt; darauf basiert er auch einen seiner Hauptangriffspunkte; vergl. hiezu Wilson (p. 183): "Yet what the argument, nothing if not ethical, actually resolves into is, on Aristophanes' side, pleas, which he feels to be dubious, for his lies, bestialities, and determination to raise a laugh at no matter whom nor at what expense, and on Balaustion's, a confutation of A. by comparing him with Euripides and a confutation of his pleas, which is focussed in the line 'know — worst sophistry — Is when man's soul plays its own self false'." Da ich schon früher einmal die Unhaltbarkeit einer solchen Anschauung dargelegt habe, mag es mir jetzt erspart sein, noch weiter darauf einzugehen. — In dem Kampf zwischen der Komödie und Tragödie, zwischen den alten Idealen, den alten Ideen vom Menschlichen und Göttlichen, die in der Komödie und Tragödie zum Ausdruck kamen, und den neueren Anschauungen, die Euripides in die Tragödie einführte, steht Browning in der Person seiner Balaustion auf der Seite des letzteren; es ist nicht befremdend, daß er sich zu diesem Dichter hingezogen fühlte, ja ihn in seiner Sympathie unter den großen klassischen Dichtern als den modernsten bezeichnete. Wie schon einmal angedeutet, ist Browning in manchen Punkten wesensverwandt mit dem griechischen Dichter. Euripides,

der menschlich fühlende, mit seinen heißen Tränen, schafft wie der englische Dichter ein Drama, das die am Alten festklebenden Zeitgenossen nach Geist und Form als undramatisch brandmarken. Die unendlichen Monologe im Paracelsus ähneln in ihrer Länge den Euripideischen, die bekanntlich in den Fröschen des A. dem Gelächter preisgegeben werden; der griechische Dichter jedoch beschreibt noch immer Handlungen, nicht wie Browning lediglich Gefühle. So unterbricht Balaustion (i. e. Browning) konstant die in dem Gedicht sprechenden Personen, lediglich um ihre Gefühle zu erfahren. Was weiterhin die Stellung Brownings anbelangt, die er zu der Satire des A. gegen Euripides einnimmt, möchte ich auf Hugo Steiger, Euripides, (Erbe der Alten, V, Leipzig 1912) hinweisen; im Vorwort spricht der Verfasser die Ansicht aus, daß die attische Komödie den Sokrates wie den Euripides unauslöschlichem Spotte preisgegeben habe; p. 40 zeigt er, wie man dem Menschen, der moralischen Persönlichkeit des Euripides noch viel schlimmer als dem Künstler mitgespielt habe, wobei auch die Frösche des A. mit ihrem Brekekex koax koax ungebührlich laut wieder den Ton angegeben hätten; besonders habe ihn auch Klein in seiner Geschichte des Dramas verkannt. Steiger ist also wie Browning der Ansicht, daß A. mit seiner boshaften Satire den guten Namen des großen Tragikers bei der Mit- und Nachwelt mit Ausnahme einiger berechtigter und motivierter Parodien in ganz ungerechter Weise diskreditiert und schwer geschädigt habe. Wenn er Euripides als Sittenverderber anklagt, so urteilt er ja insofern ganz richtig, als er in ihm den gefährlichen Feind der guten alten Zeit erkennt. Bitter unrecht dagegen tut A. dem Euripides, indem er ihm egoistische Motive unterschiebt, nämlich das Haschen nach der Gunst des Publikums, nach Popularität, wovon ja bei Euripides im Gegensatz zu A. keine Rede sein kann. Euripides strebt doch

immer nach dem reinsten und höchsten Ziele, nach der Wahrheit, er ist wie Ibsen eine Kämpfernatur, ein Führer und Wegweiser des Volkes, ein Fanatiker der Wahrheit. Deswegen ist er auch im Grunde ganz Moralist, mit einem tiefen, sittlichen Ernst, im starken Gegensatz zu den meisten Sophisten. Sein Drama, das ja einen gewissen feministischen Zug an sich hat, ist eine Streitschrift, das vom Extrem nicht zurückschreckend, die Götter mit Gebrechen und Mängel behaftet darstellt. Da der Euripideische Rationalismus des historischen Stiles ermangelt, tritt nicht selten jener unhistorische Verismus zu Tage, der die altehrwürdigen Gestalten des Mythos mit seinen Begriffen von Gut und Böse mißt. Seine Personen muten uns an wie moderne Menschen. Ganz entgegengesetzt der Tendenz des Aristophanes, der mit seiner Komödie, um mit Ibsen zu sprechen, der „kompakten Majorität" gefallen wollte, verkündet er über die Häupter der Gegenwart hinweg mit den Mitteln seiner Kunst den kommenden Geschlechtern, was ihm die Wahrheit zu sein dünkt. Wie wenig wir auch sonst Brownings Anschauung teilen, so müssen wir doch zugestehen, daß er in dieser Hinsicht nicht ganz mit Unrecht gegen unsern Dichter zu Gericht gegangen ist, wiewohl auch andererseits zu bedenken ist, daß sich A. in der Apology gegen viele kleinliche und unberechtigte Anschuldigungen der Euripides-Verteidigerin Balaustion zu wehren hatte und dabei eben auch manche Argumente vorbrachte, die ebensowenig haltbar sind wie manche seiner Gegnerin. Wie in der Argumentation des englischen Dichters also manches schief ist, so ist auch die ganze Charakteristik und Kritik des griechischen Lustspiels nicht immer objektiv und richtig; manches wird in falschem Lichte dargestellt, Tatsachen durch Sophistereien verdreht. Man müßte demnach sehr vorsichtig sein, wenn man das an enormer, ja abstruser Gelehrsamkeit reiche Gedicht als Quelle für einen

kritischen Essay über das griechische Theater und Drama konsultieren wollte.

Herrlich sind in dem Gedicht die Naturschilderungen, die nach echt Browning'scher Art zugleich die Vorgänge im menschlichen Herzen reflektieren sollen; so schildert uns Balaustion einmal während der Überfahrt nach Rhodos die veränderlichen Bewegungen einer Wolke, um uns den plötzlichen Umschwung des A. von zügelloser Wildheit zu momentaner ernster Stimmung zu illustrieren; so treten uns in dem herrlichen Gesang des Thamuris wunderbare Naturstimmungen als Abbilder von Seelenstimmungen gegenüber. Die Wirkung des Kontrasts zwischen der sprühenden Lebensfreude und dem düsteren Tode zeigt sich in der Szene zwischen A. mit seinem Schwelggelage und dem trauernden Sophokles. Was die Form anbelangt, so hätte uns Browning nach allgemeiner Ansicht wohl besser gleich ein Drama geschaffen, wenn auch ohne Szenenwechsel, vielleicht mit etwas klassischer Würde und Mäßigung.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Leo Rechner, am 21. Mai 1887 zu Unterhausen, k. Bez. A. Neuburg a. D., als der Sohn des Oekonomen Leonhard Rechner und seiner Gattin Marie, geb. Pettmeßer, besuchte 6 Jahre lang die Volksschule meines Heimatdorfes, trat im Herbst des Jahres 1899 in die 2. Klasse des humanistischen Gymnasiums Neuburg a. D. über, das ich im Jahre 1907 mit gutem Erfolg absolvierte. Im Herbst desselben Jahres bezog ich als Studierender der neueren Sprachen die K. B. Ludwig-Maximilians-Universität München, auf der ich während 10 Semester den literarisch- und sprachgeschichtlichen Vorlesungen meines Faches und den philosophisch-pädagogischen Vorlesungen folgte. Im Herbst 1910 bestand ich meine erste Staatsprüfung aus der romanischen, und im Herbst 1911 jene aus der englischen Philologie. Im Oktober 1912 beschloß ich mein Studium durch Ablegung des zweiten Prüfungsabschnittes für den Unterricht in den neueren Sprachen und wurde im Anschluß daran vom K. B. Staatsministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten am 15. November 1912 dem K. Realgymnasium Nürnberg als Praktikant zugewiesen.

Die vorliegende Abhandlung verdankt ihre Entstehung der Anregung von Professor Dr. Joseph Schick. Ihm, meinem hochverehrten Lehrer, sowie auch Herrn Privatdozenten Dr. Emil Wolff (München) und Herrn Konrektor Dr. Richard Ackermann (Nürnberg), die stets in entgegenkommendster Weise mir mit Rat und Tat beiseite standen und ein liebevolles Interesse bei dem Werdegang meiner Arbeit zeigten, sei an dieser Stelle mein wärmster Dank ausgesprochen.